الموسيقى الشعبيّة

في الخليج العربيّ

تأليف

مجيد مرهون

الموسيقى الشعبية
في الخليـــج العـــربي

بقلم مجيد مرهون

١٩٩٣م

شكر وامتنان

إنـه لمن دواعي سروري أن أتقـدم بــالشكـر والإمتنـان إلى وزارة الإعلام وعلى رأسهـا سعادة الأستـاذ طارق عبـدالرحمن المؤيـد وزير الإعلام، وإلى كل من ساهم لكي يظهر هـذا الكتاب إلى حيز الوجود ويرى النور.

كما وأشكر فرقة أجراس على الـدعم المستمر والتشجيع المثابر من كل النواحي، كما وأشكر على وجـه الخصوص الأخوة سلمان زيمان وسيد علي محمد علي وخليفة زيمان ودرويش علي وباقي أفراد أجراس لما قدمـوه لي من جهودٍ مشكـورة لا يمكن حصرها . . وتقبّلـوا جميعاً جزيل شكري وامتناني.

مجيد مرهون

١/ ٥/ ١٩٩٣م

دولة البحرين

إن مسئوليـة الارتقاء بـالفن الموسيقى فى الخليج العربى مسئـولية كبيرة وهـائلة تتطلب الجهود المخلصـة . . مع الاستمرارية دون كلل فى التـوجه نحو مـا نصبو إليه مـن هدف سـامٍ . . وأيضا مع الاستمـرارية دون كلل . . أمـام ما تـواجهه الموسيقى الخليجية من هجمات متـواصلة ومتكالبـة مما يسمى بالموسيقى الغـربية الحديثة بما تستخـدم فى أشرطة الكاسيت وأشرطـة الفيديو كـاسيت من موسيقى الـديسكو الغير محتشمـة ، والتى تثير الغـرائز الجنسية (وهـو هـدفها الأسـاسى والذى تغلفه بـالموسيقى والغناء بقصد التشويق والاثارة الرخيصـة) ـ ولا أقصد كل الموسيقى الغـربية ؛ فهناك مـوسيقى جيدة وممتـازة ترتقى بـالذوق الموسيقى والفنى لدى المستمع ، منها حتى تلك التى تقدم فى أشرطة الكاسيت والفيديو ؛ ولـذلك على المستمع أن يـدرك مـا ينتقى وكيـف ينتقى من هـذا الكمّ الهائل من الموسيقى الاستهـلاكيـة والتى تصـدّر يـوميـا إلى الخليج العـربى ؛ فمنهـا الغثّ والسجن ومنها ما يحتاج إلى دراسات نقدّية وفيرة ومنها ما يحتاج إلى المحرقة !

من أولـويات الأمـور المطلوبـة هى إعـداد الإنسان الخليجى ثقـافياً وفنيـاً لكى يكـون على مستوى المسئـولية ، وهـو ما يتطلـب العودة إلى تـاريخ تراثنـا الفنى والموسيقى ننهل ونبحث ونستنتج منـه الـدروس والعبر التى ستعطينا الأسـاس الذى ننطلق منه نحـو الآفاق المشرقة فى فنون مـوسيقانا (وهذا الكـلام موجّه إلى من لهم يد فى فنون الموسيقى بأى شكـل كان) . وكنقطة بداية . . يـواجهنا أكثر من سؤال . . ماهى مكـونات تراثنا الموسيقى ؟ وكيف يمكن تطويـره ؟ وما هو دور التراث الإنسانى العـالمى فى امتزاجـه وتطوره ؟ وما هـو دوره فى موسيقـانا الحالية ؟

أسئلة كبيرة ولإجـابة عليها تتطلبـه دراسة حثيثة واسعـة وشمولية ، وبتحـديد منهجى لمختلف أنـواع الموسيقى الموجـودة فى الخليج العـربى ، لكى نتمكن من استخراج النتـائج التى قد تكـون لها فوائد مستقبليـة . . وهو مـا سنحاولـه بعد استعراض بعض الوان الموسيقى عندنا وهى :ـ

١ ـ الفجرى أو أغـانى الغوص . ٢ ـ النوبان «الطمبـورة» . ٣ ـ الليوة
٤ ـ القربـة . ٥ ـ الصوت والزفـان . ٦ ـ السامرى . ٧ ـ البستة
٨ ـ القادرى «الزار» . ٩ ـ الكاسـر . ١٠ ـ رقصـة المنـاديـل .
١١ ـ العرضة «الرزيف» . ١٢ ـ العاشورى . ١٣ الخمّارى . ١٤ ـ الحبشى .

(الفجرى)

● الفجـرى أو أغانى الغـوص هى أغانى الأجـداد منذ القـدم ، وهى من أجمل الفنون الشعبية انتشاراً وتوحيداً فى الخليج العربى بأسره ، من الكويت شمالاً إلى سلطنـة عمان جنـوباً ، فـالفجـرى فى الأصل فن وظيفى متصل روحيـاً وعمليـاً بالعمل الكـادح فى البحر فى مغاصـات اللؤلؤ ؛ فى تـلاحم عجيبٍ وغريب، لا يمكن فصمه أبـداً ، وهو من فنون البحـر وبالذات والتخصيص فنـون الغوص بحثـاً عن اللـؤلـؤ فى مصائده فى الهيرات . هـذا هـو أسـاس هـذا الفن الشعبى العـريق، وطابعـه العـام وجـداني فريـد،[1] كما وأن أداءه الغنـائى يتميز بـالطـابع الكورالى الجماعى من النوع الاستجابى؛ والمعروف منذ القدم وفيه ايقاعات مميزة وصعبة الى أبعد ما يمكن أن يتصوره الخيال، إذ أن إيقاعات الفجرى دائبة التغير والتلون بسبب أنواع التشكيلات الايقاعية التى ترافق الوزن الايقاعى الأساسى الطـويل ، هذا من جـانب ، ومن الجانب الآخر تتميز إيقاعات الفجرى بكونها من أبعـد أنـواع التراكيب طـرافـة وجـاذبيـة ، وقـد ذكـر العـديـد من المهتمين بـالابحـاث الموسيقيـة ومنهم بعض علماء الموسيقى والاكـاديميين الغـربيين بأن ايقـاعات الفجـرى وفى صيغها المتغيرة تعتبر من أعقـد أنواع الايقـاعات طـرّاً ، وعبر العـالم بأسره كـواقع معاش ، بل وذهـب بعضهم إلى التصريح باستحـالـة تدوين إيقـاعات الفجرى بأمـانة ودقّة ، ومع أنى أجـاريهم فى بعض اقوالهم عن صعوبة التدوين الموسيقى لايقاعات الفجرى ، وذلك بسبب التعقيدات المفرطة للتراكيب الايقاعية المستخدمة كصيغ ايقـاعية دائبة التحول والتغير بين آنٍ وآخر ، ومـا تتضمنها من الاشكـال والنماذج الايقاعيـة المركبـة، فكل هذه الاسبـاب وغيرها من الاسباب التى لم نذكرها تـؤدى بالفعل الى صعوبة التدوين الموسيقى لها، الا أنى أعـارض مسألة استحـالبة تـدوين تلك الايقاعـات ، وذلك بسبب التطورات الـلاحقة فى الادوات الالكترونية الكـاشفة والتى أحـاطت اللثام عن كثير من التراكيب الايقاعيـة الصعبة والتى عرفتهـا القارة الأفريقيـة ، فانها «أى الادوات الالكترونيـة والعقول الالكترونيـة الكـاشفـة» لو أحسـن استخدامهـا بهدف الكشف عن التراكيب الايقـاعيـة المعقـدة فى الفجرى مع الصبر والـدقـة

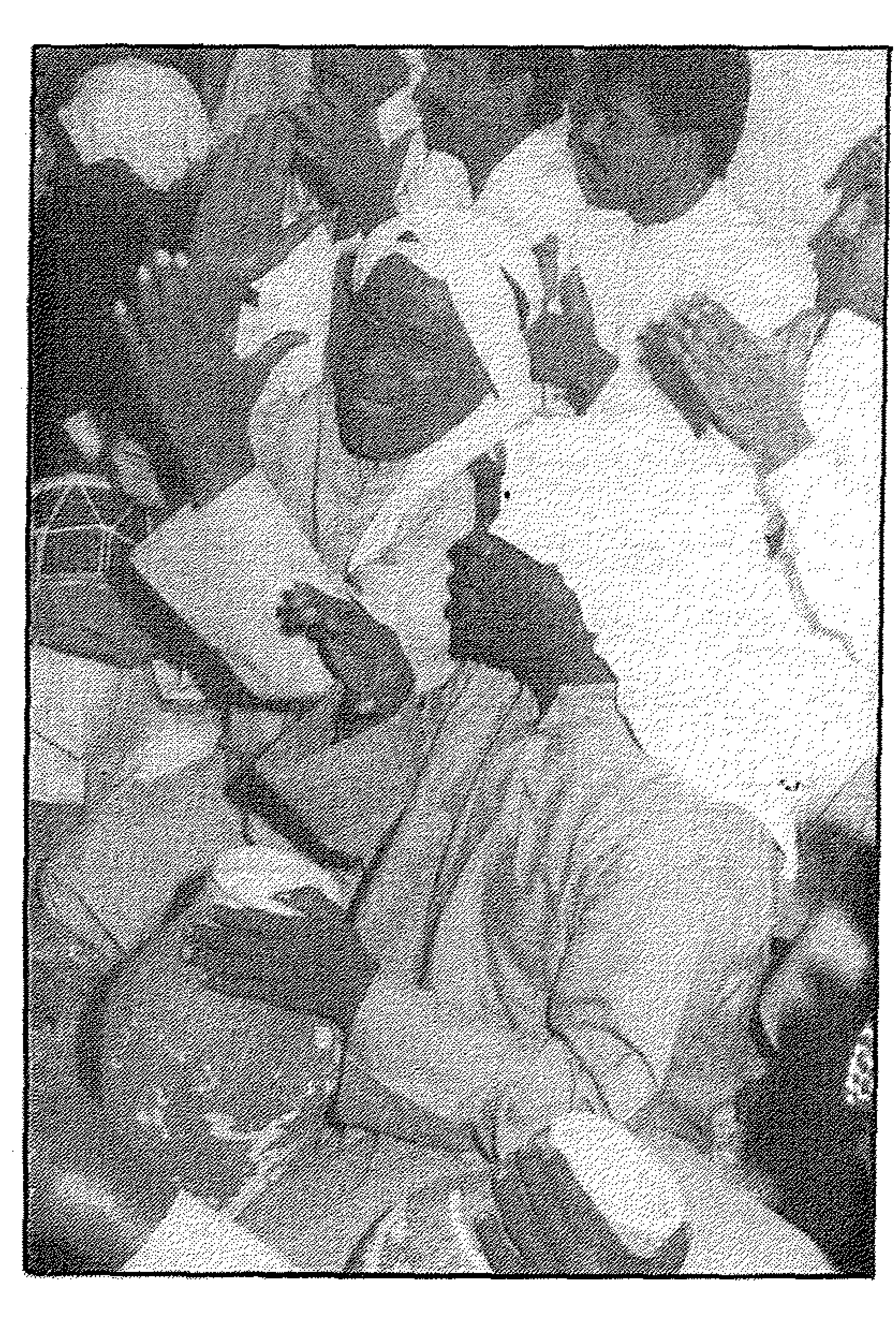
العلمية المنهجية فلا اعتقد فى عجزهـا العجز التام والنهائى ، بل وربما يكون على يـديها حل مغـاليق هذه التعقيـدات وردهـا الى صيغها البسيطـة قبل وضعهـا فى اشكـالها التركيبيـة المعقدة ، ومـن ثم فان هـذه الصيغ الاوليـة تصبح الاسـاس المعتمد والذى يكشف لنا تنوع ايقاعات اغانى الفجرى بمختلف أنواعها ، ومن هنا تكون لدينا مادة أولية أسـاسية يمكن تطبيقها فى التدوين الموسيقى لايقاعات الفجرى بالاعتماد على الوسائل العلمية الدقيقـة المتاحة ، ومن ناحية أخرى وكما نعرف فان الموسيقى الشرقيـة تتميز بالثراء ليس فقط فى الايقـاعات ، بل وكذلك فى المقامات الموسيقية وسلالمها وتصويراتها الكثيرة ، ومنطقة الخليج العربى جزء من الشرق العـربى ، ولذلك فـان الفجرى يتميـز بكثرة المقـامات الشرقيـة التى امكن لعلماء الموسيقى من الغربيين رصدهـا ، الامر الذى أصابهم بـالذهول من إحكام الانتقـالات المقاميـة العديدة فى اغنيـة فجرى واحـدة ، حيث تمكنوا من رصد ثمانية عشر مقاماً موسيقياً ينتقل فيها المنشددن بصورة عفوية ولكنها محكمة فى تناسقها ومنطقها ، وهذا ما أصاب العلماء بالذهول .

● لوحـات تمثيلية صامتـة : على أية حـال فاننا لـو عدنا أدراجنـا إلى موضـوعنا سنجد ان ايقـاعات الفجـرى تتميز بطـامع تعبيرى عجيب تشعر المستمع بمعـاناة



البحر وأهواله وبمكابدة الانسان الخليجى فى صراعه مع الطبيعة لانتزاع لقمة العيش ، كما وللفجرى ميزة فريدة فى الرقص ، فالراقص من حيث الاساس لا يتقيد بحركات معينة أو بخطوات محسوبة كالرقصات المعروفة فى العالم ، وبرغم انه لا يتقيد بحركات معينة الا انه ينطلق فى رقصة معبراً عن لوحة إيحائية معينة ، فكأنه فى عرض البحر يصارع الامواج ، كما وتراه احياناً يمثل السفينة وهى تمخر العباب بمكابدة وإصرار ، كما ويعبر احياناً أخرى عن الامواج وصراع الانسان مع وحوش البحر ومع البحر ذاته فى كل مظاهره وتقلباته العجيبة ، لذا فان هذه الرقصات مهما بدت عفوية فى مظاهرها الا انها تمثل لوحات تمثيلية صامتة لما يجتازه الانسان الخليجى من أهوال مع البحر والطبيعة .

وفى حفلات السمر فى فصل الشتاء كان الغواصون يتجمعون فى نوادٍ بسيطة كلا منها يسمى (داراً) ـ ويقيمون حفلات السمر هذه بأغانى الفجرى ورقصاته على أنواعها ، ومنها البحرى ، والعدسانى ، والمخولفى ، والحدادى ، والحساوى ، والنوع المندثر والذى يسمى سنكنى ، والأغنية البحرية التى ينشدها النهام تسمى «نهمة» ، ففى حفلات السمر يقوم النهام بانشّاد النهمات ويرد عليهباقى الحضور من البحارة بالتصفيق فى ايقاعات منتظمة ومركبة إلى حدٍ بعيدٍ من التعقيد ، مع مصاحبة الادوات الايقاعية الاخرى والتى تتكون من مجموعة من جرار الماء والتى



تسمى «جحال» وغيرها من الجرار التى يسمى كلا منها «بغلة» مع طبل كبير بالاضافة الى صنوج منغّمة متوسطة الاحجام ، وفى احيان اخرى تضاف الى تلك الادوات بعض الطارات وغيرها من الادوات الايقاعية ، ويشارك كذلك ا لراقصون فى توضيح الفكرة عن معاناة الانسان فى صراعه مع البحر من اجل الرزق ـ أما فى البحر فى السفينة «البوم» فللنهام دوراً أكبر بكثير من هذا ، اذ أنه يعتبر أثناء ساعات العمل «من الفجر الى الغروب» الاداة المنظمة لسير العمل ، ففى كل موقف يقوم النهام بترديد اغنية معينة ومحّدده تكون فيها رمزاً لاداء مهمة معينة ومحددة كذلك ، ولذلك فان مهمة النهام فى الواقع مهمة وظيفية حددتها ظروف العمل فى البوم ، قبل ان تكون مهمة تسلية للبحارة فى الدار .

من كل هذا نستنتج أن دراسة الفجرى دراسة متفحصة أمر لابد منه لكى نتعرف إلى عبقرية أبناء الخليج الذين مارسوا الفجرى ، والتى مارسته قريحتهم المميزة وجعلوا فنّهم الايقاعى نموذجاً فريداً فى حدّ ذاته ، عجزت عنه حتى الآن المحاولات العديدة من رجال مخلصين لخدمة فنّ الموسيقى والغناء فى العالم «لقد حاول بعض علماء الابحاث الموسيقية فى السبعينات تدوين ايقاعات الفجرى ، ولكنهم عجزوا عن ضبط تلك التدوينات بالرغم من انهم استخدموا بعض الادوات الالكترونية الكاشفة والعقول الالكترونية فى بحثهم وتمحيصهم ، واعترفوا بهذا العجز ، واعتقادى بأن السبب الرئيسى فى عجزهم يرجع الى انهم ليسوا من ابناء منطقة الخليج العربى لكى يتشبعوا بهذه الايقاعات ، كما وانهم ليسوا عربا ولا شرقيين لكى يلتمسوا الدرب فى موروثاتهم ، وبالمقابل فان المؤدين الشعبيين من أبناء المنطقة يقومون بأدائها تلقائيا حسبما هو موروث لديهم ، فالفجرى جزء من وجدانهم الموروث» ـ وعلى كل حال ، فان البحث العلمى المنهجى الدقيق والمتأنى سيؤدى بدوره فى النهاية إلى معرفة حقيقةٍ جوهرية أصيلة فى شعوب الخليج والتى ساهمت فى هذا اللون من الفنون .

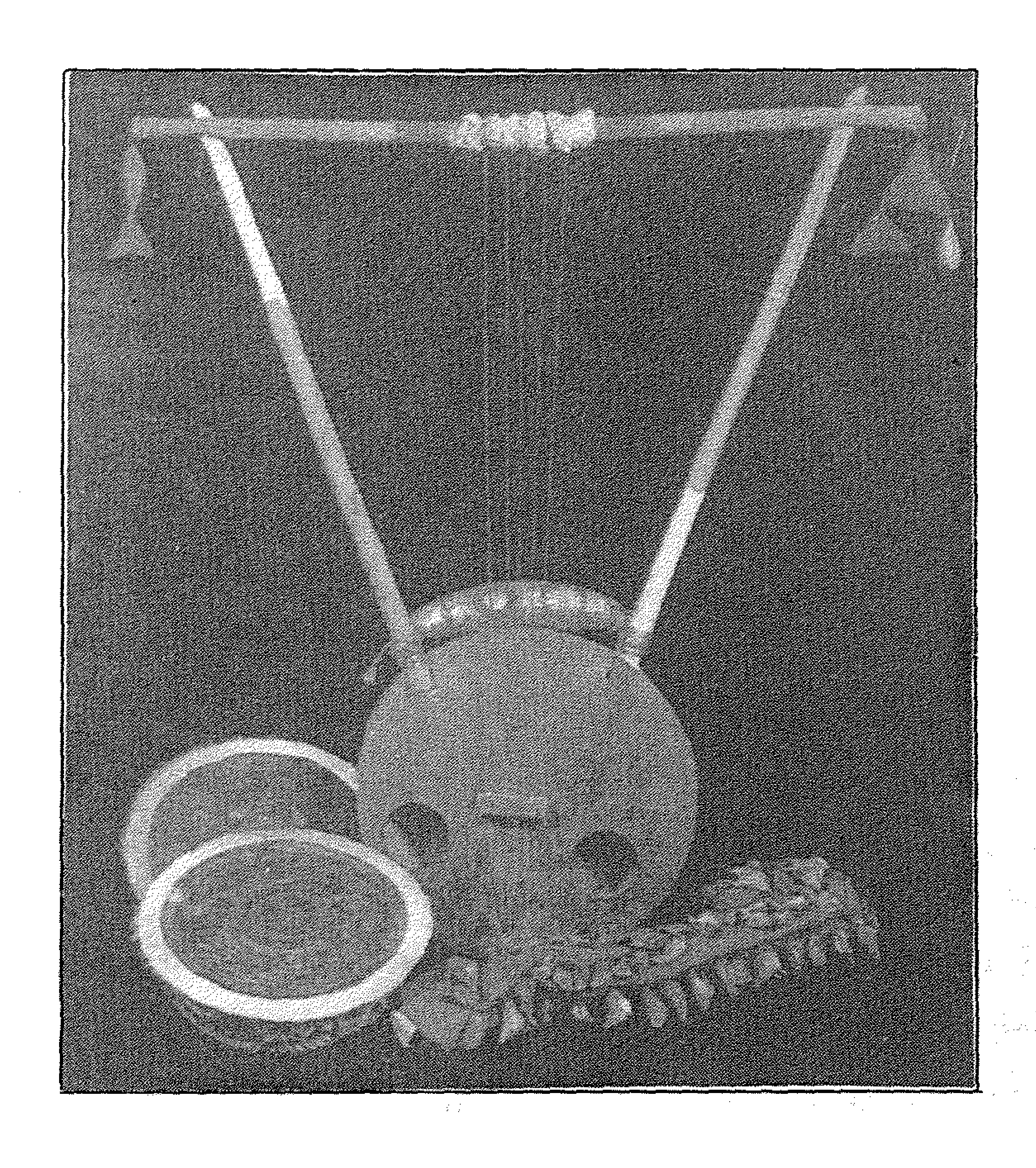
(النوبان)

● النوبان ، وهى التى يسميها البعض باسم «الطمبورة» أو الرقصة النوبية، او رقصة الخيط والمنجور، كل هذه الاسماء تطلق على نوع واحدٍ من الفنون المميزة، وهى معروفة لدى الكثير من الناس البسطاء، ولكن المقربين من هذا الفن والعارفين بأموره وفنونه وطقوسه يفضلون تسميته باسم «النوبان» أو «الرقصة النوبية» ، لأنهما ببساطةٍ يحدّدان المنبع الاصلى القديم لهذا النوع من الموسيقى والغناء والرقص، والتى لها جماهيرها الخاصة كذلك فى بلدان الخليج العربى .

● المصدر . . افريقى : والنوبان موسيقى وغناء ورقص فى واقعة رقصة شعبية نوبية الاصل منذ القدم «من أرض وادى النوبة بين مصر والسودان فى منطقة يجتازها نهر النيل بشلالاته وجباله وغاباته ، وبالتحديد منطقة كردفان وجبل السود فى السودان» ، وقد انتقلت الى بلدان الخليج العربى عبر السواحل الشرقية من افريقيا «الصومال ورنجبار والحبشة والسودان ومصر» وقد يرجع سبب انتقال الرقصة من وادى النوبة إلى الصومال ورنجبار الى ان الصومال ومنذ عصر الفراعنة كانت جزءاً من مملكة الملكة «حنشبسوت» والتى كانت تنتقل الى مناطق من الصومال وتقيم فيها الحفلات والولائم فأضحت هذه الرقصة من الرقصات المتأصلة فى فنون بلاد الصومال منذ ذلك العصر مع رقصة الخناجر العفرية «نسبة الى قبيلة عفر» ، وبسبب وجود وتنامى علاقات تجارية واسواق النخاسة بين بلدان الخليج العربى والصومال وزنجبار منذ مئات السنين ، فقد انتقلت هذه الرقصة الى بلدان الخليج العربى مع العبيد، هذا من جانب، ومن جانب آخر نجد علاقة الصومال باليمن (وذلك بحكم التجاور الجغرافى) والسودان ومصر بالحجاز، كل ذلك ساهم فى انتقال هذه الرقصة عبر الجزيرة العربية الى سواحل الخليج العربى، ونجد الأدلة على ذلك فى بعض اغانى والحان هذه الرقصة ، مثل «بلدى بانوبة» و«عبد الخيرى سوى عزومة فى جبل الطور» و«سلوم يا الغالى ودوه يبيعونه» و«على الله يا العيدروس» و«منصور ولد اليمانى» و«مدينة يا

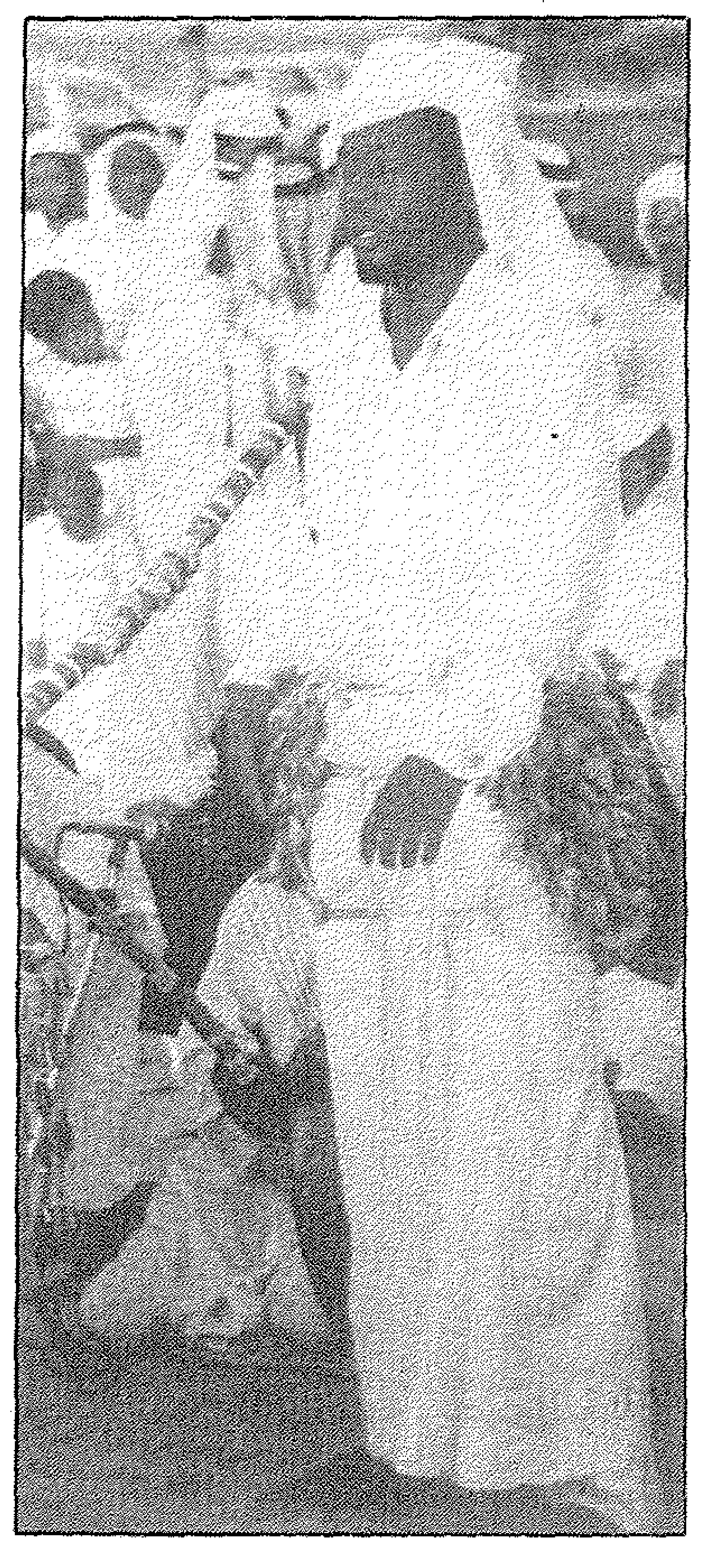
مدينة» و«صلوا على بوفاطمة» و«غربتى بالله ياسائل» و«سوى بى لو نجى ياجميلة» "[٢]... الخ ...

● الطمبورة أو السمسمية : والآلات الموسيقية الرئيسية المستخدمة لاداء موسيقى النوبان ورقصتها تتكون من الطمبورة والمنجور «المنيور» والطبول، وكل من هذه الآلات الموسيقية له أهميته الخاصة فى موسيقى النوبان وبدون أى من هذه الآلات لايمكن تطبيق موسيقى النوبان بمعناها الصحيح، لان لكل من هذه الآلات قدسيته وطقوسه المميزة، وأهمها الطمبورة، والتى يمكن استخدامها كذلك فى اغانى القادرى والتى سنتعرض لها فيما بعد .



أ ـ الطمبورة : وهى آلة موسيقية موترة قيثارية الهندسة ثلاثية الشكل مثل اللير <Lyre> الكبيرة وهى القيثارة الاغريقية القديمة والتى يعتقد بأن الاغريق عرفوها اصلا من مصر الفرعونية تماما كالاربة <Harp> والعود الفرعونى القديم (♁)[٣]ـ هذا الرمز فى الهيروغليفية يعنى لفظ كلمة «نفير» وهو بمعنى العود الفرعونى القديم ـ وفى صفحة الوجه الجلدى للصندوق الصوتى يوجد ثقبين موضوعين على جانبى الاوتار ، وهما ثقبان كبيران نسبياً لتقوية رنين الطمبورة ، وتصنع الاوتار من امعاء الحيوان المستدقة الاستخدامها فى الطمبورة ـ «على فكرة : يطلق اسم السمسمية على الطمبورة فى شبه الجزيرة العربية ، وعلى وجه الخصوص فى الحجاز» وتستخدم احدى قرون البقر المشبعة بالشمع لنقر اوتار الطمبورة ، وعلى اى حال تستخدم الطمبورة فى العزف بطريقة النقر الهارمونى الايقاعى المميز بنفس الاسلوب الذى يستخدم للقيثارة الحديثة ، ولكن مع فارق واحد ، وهو ان العازف يوقف رنين الاوتار بنفس طريقة وقف الاوتار فى الهارب «اى وقف الاوتار بالابهام والكف والاصابع» اثناء انتقائه للنغمات التى يريدها ان ترن . واوتار الطمبورة منغمة وفق السلم الخماسى القديم ولكن النغمة الاساسية للسلم غير محددة ، ويعتمد ذلك على حجم الطمبورة وعلى صوت العازف المغنى والذى يسمونه «سنجك» ، الا ان الشرط الاساسى والمهم ان يكون التنغيم وفق السلم الخماسى ، لان الاغانى والالحان النوبية تعتمد اساسا على هذا السلم تماما كما هو متعارف عليه فى السودان منذ القدم «بل ونجد ان السلم الخماسى يشمل الاغانى الافريقية بصورة خاصة ، ويشمل الاغانى العالمية كلها منذ القدم بصورة عامة» ، وقد سميت الطمبورة باسم الخيط فى المصطلح الدارج وذلك كاشارة للاوتار المصنوعة من امعاء الحيوان الدقيقة ، وتعتبر الطمبورة لدى مستخدميها من الآلات الموسيقية التى اكتسبت قدسية خاصة وسحراً معينا ، اذ لا يمكن لاى كان استخدامها ، فلابد ان يكون عازف الطمبورة ماهرا ولديه معرفة جيدة بتنغيمها وعزفها ، كما ولديه حصيلة جيدة من الاغانى الخاصة بأداء رقصة النوبان ، ولابد ان تكون لدى السنجك مهارة مقبولة من قبل البابا الخاص بتلك الجمعية فى كيفية عزفه وغنائه وفق المناسبات الخاصة والعامة ، والاختبار الحقيقى يظهر فى «المكيد» وهو الميدان أو الموقع الذى تقدم فيه رقصة النوبان وموسيقاها ، ولذلك فللطمبورة وعازفها مكانة خاصة ومميزة فى النوبان لا يمكن نكرانها .

ب ــ المنجور : وتسمى فى اللهجة الدارجة «منيور» ، وهى اداة موسيقية مخشخشة، وتتكون من قطعة قماش سميك مبطن ، ومطعم بخيوط قصيرة تتصل بكم كبير من اظلاف الغنم والماعز ، او من اظلاف الغزلان الافريقية الخاصة ، وبعض الاجراس الصغيرة ، ويقوم المؤدى على هذه الاداة بربط قطعة القماش تلك حول وسطه كالازار ربطا محكما بحبال حريرية خاصة بالاداة ، ثم يهز وسطه هزا عنيفا متواصلات اثناء الاداء فتصدر الاظلاف والاجراس خشخشة ورنينا فى تلاطمها ببعض وفق الضربات الايقاعية الرتيبة ، فيكون الناتج ايحاء همجيا بدائيا ، يذكر بحفيف اشجار الغابات الكثيفة فى مجاهل افريقيا ، فيعيش المستمع مع ذلك الجو الشاعرى المبهم ، مع روائح البخور ودخانها ، وكأنه قد انتقل تدريجيا الى ادغال افريقيا ، ويعايش احتفالات القبائل البدائية ويسمع اصوات الاجداد ويتقمص ارواحهم الخيرة والشريرة .



وللحق فان راقص المنجور لابد وان يكون من امهر العارفين بالايقاع ، كما ويتطلب منه ان يكون ذا جسدٍ قوى الاحتمال لان وزن المنجور ثقيل بعض الشىء، ورغم ذلك فانه يستمر فى الرقص وهز الوسط لمدة ساعة متواصلة او اكثر فى عز القيظ او برد الشتاء، وهذا يتطلب طاقة جسدية كبيرة وعجيبة بل وخارقة .

جـ ـ الطبـول : ولا تستخدم في النوبان اكثـر من ستة طبول «ويمكن ان يتقلص العدد الى طبلية اثنين» ثلاثة منها عن يمين السنجك والثلاثة الاخرى عن يساره، ويقـوم عـازف الطبل أثنـاء الاداء بنقر رّق الطبـل بعصاة سميكـة محدودبـة بيـدٍ واحدة، اما اليد الثانية فيرجع بها الجواب المكتوم من حيث الاساس «تك، دم، تك، دم»، كما ويمكن ان يضيف بعض التشكيـلات الايقاعية بـاستخدام يـديه معا واحدة بالعصارة المحدودبة والثانية لتنويع الطابع الصوتى للصوت المكتوم، وكذلك بتغيير مواقع يده على سفحة الرّق باختلاف التزامنات ، وبهذا يستخرج تشكيلا ايقـاعيا مميـزا له طـرافة خاصـة، وتأثيرا خلابـا وجميلا، وبـاجتماع هذه الادوات الثلاثـة معا بالاضـافة الى دخان المبـاخر يتهيأ الجو لـلانتقال الى اواسط الادغال الافريقية الرومانسية .

● طقوس النوبان . . والعصر :ـ ولـدى جمعية النوبان «والتى تسمى عدة : او ميدان» مراسم طقسية بابوية تقسم فيها المراتب والدرجات ، فهناك «البابا» وهو رئيس الجمعية المطاع والقـائد الاعظم ، وتسجل روحه مع ارواح الاجداد ، كما وتقابلـه إمرأة تتحمل مسئوليـة كل الاستعدادات لبرامج الاحتفالات من مـادية ومعنوية ويطلق عليها اسم «الماما» ويمكن ان تأخذ مكان البابا فى رئاسة الجمعية اذا ما توفى او اذا ما اصيب بعجز يوقفه عن مباشرة اعماله ومهامه : ثم تليها إمرأة اخرى تشرف اشرافا مبـاشرا على كل تلك الاستعدادات وتساعـد الماما فى القيام بـالمهام الموكلـة اليهـا : كما وتعد الحفـلات بتنظيمهـا ، كما وتتحمل الحفظ على ابشرة الـزير ان وصـولجانـاتهم، واعلام كل افـراد الجمعيـة بتاريخ الحفلـة واذا تطلب منها ان تـذكر الاسباب، وتقـوم كذلك بمعـالجة المشاكل التى تحدث بين افراد الجمعية بدورها الدبلوماسى الخاص، وتسمى «الخيزرانية» ـ إشارة لكونها تحمل وتعد صولجان الزار ـ وهناك كذلك المرشح والمرشحة لكل من البابا والماما والخيـزرانية، ولكن لن يصل الشخص الى هـذه المراتب والدرجـات الا اذا ادى حفـلات الطقوس الطـوطميـة كلها والتى تتكـون من سبع حفـلات احضاريـة وقهـوة، وسبع حفلات كـرامة وسبع حفـلات ضيـافة، والضيـافة اعلى انـواع الطقوس خطورة واهميـة، وبالذات الضيافة السابعـة والتى يعلن فيها التتويج ،

وحفلاتها كانـت تستمر لمدة اسبوعين كاملين ومتواصلين ، وكل مصـاريفها من جيب الشخص المبتلى بالزار المضيف ـ وبسبب الفقر وتدنى المستوى المعيشى فى السـابق ـ لـذلك لا يمكن الا لنفرٍ قليلٍ مـن الناس بـالوفـاء بكل هذه الحفـلات والالتزامات ، ومن اشهـر الجمعيات المعروفة فى البحرين بممارسـة النوبان على اصولها القديمة هى عـدة ميدان ام بلال وعدة ميدان طيبة ، وكلتـا العدتين كانتا متواجدتين فى (فريق العدامة سابقا ـ والتى تسمى حاليا القضيبية الجديدة) وكلتا العدتين انـدثرتـا وانفرط عقـدهما منذ أمـد بعيد ، وتـولت الماموية الماما زينب لتجمعهما معا تحت لوائها الآن فى مدينة حمد .

لقـد كانـت رقصة النـوبـان منتعشة منـذ ان وطأت اقـدام الـزنـوج والنوبيـون والصومـاليون ارض الخليج العـربى ، ولكنها ومـع نهاية الخمسينات مـن القرن العشرين بـدأت تميل نحـو الانقـراض والنـدرة مع التطـور الحضـارى الـلاحق والمتلاحق والذى اصاب منطقة الخليج العربى اثر اكتشاف البترول (فى البحرين تم اكتشـاف البترول فى اوائل الثـلاثينـات ولكـن تأثيره على البـلاد وانتعـاشهـا الاقتصـــادى والاجتماعى والثقــافى لم تظهــر بشكلٍ بــارزٍ الا فى الخمسينـــات والستينـات) وتطور الانسـان الخليجى وتفتحه الحضـارى الجديد، وفى الـوقت الحاضر قام بعض محبى تراث النـوبان بوضع ملاوى اوتـار من نوع البراغى بدلا من الـوصلات القماشيـة التى كانت تستخـدم كملاوى لـلاوتار سـابقا «وهـذا التطـوير فى الطمبـورة قام بـه الاستاذ احمد الفـردان ، وهو أحـد الفنانين الـذين واكبـوا واسهموا فى تطـور الموسيقى فى البحـرين ، كما وانـه احد افضل عـازفى القانون من البحرين، وله اهتمامات بارزة فى تراثنا الشعبى برمته» ، كما واضافوا مكبرا صـوتيا الكترونيـا (يعمل بـالبطاريـات الجافـة الى الطمبورة لكى تـواكب عصرنا الحالى ، وهـذا شاهدته بـالفعل فى طمبورة صغيرة لا يزيد ارتفـاعها عن المتر الواحد بكثير ، ولكن صوتها كان قويا ومسمـوعا بشكل جيد «وهو موجود من ضمن الطنابير لـدى عدة الماما زينـب فى مدينة حمد» ويصلح استخـدامها فى صـالة صغيرة كـانت ام كبيرة ، كما وتصلح لـلاستخـدام فى الهواء الطلق بشكل افضل من الطمبورة العادية الخالية من المكبر الصوتى الالكترونى، وربما ستكون هناك تطويـرات اخرى لاحقة ستدخل فى الطمبورة لكى يعاد احيـاء النوبان من

جـديد الى رونقـه السابق مع اسقـاط بعض طقوس الـزار وتنقيته من الشـوائب ليصبح فنا تراثيا نفخر به امام العالم .

● النوبـان . . وموسيقى الجاز : ورقصة النـوبان تتميز بـالمصاحبة الغنـائية مع عـزف الطمبورة والمنجـور ونقرات الطبـول وتشكيـلاتها الايقاعيـة ، وتشتمل الرقصة على مجموعتين، الاولى رجالية والثانيـة نسائية فى صورة متقابلة تفصلهما فسحة يتقـدم فيها الـرجال بخطواتٍ مـوزونة وايقـاعية نحـو النساء بين فترات محددة ، وعندما يصلون قرب النساء يدورون على اعقابهم ، وتلحقهم النساء فى خطـوات موزونـة مماثلـة ، الى ان يـوصلنهم الى موقعهم الاصلى امـام السنجك والمنجور والطبول ويدور الرجال على اعقابهم فى نفس الوقت الذى يدرن النساء على اعقابهن الى ان يعـدن مرة اخـرى الى موقعهن الاول كمـوجات البحـر التى تعود الى الداخل بعد ان تكسرت على الساحل ، ويستمـر هذا الذهاب والاياب بين المجموعتين بصـورة منتظمة فى تجاوبها مع انشاد السنجك ، ولكن بعـد مدة من الزمن تتغير طـريقة الرقص مع تغير طريقـة السنجك فى الغناء ، فتتحول الى غنـاء «تجاوبى» سريع كما وتتحول طـريقة الـرقص الى قرع الاقـدام على الارض «تماما مثل عاصرى الخمر فى العصور الفرعونية» ، ويتقدمون الى بعضهم البعض رجالا ونسـاء الى ان يكونـوا حلقة بيضـاوية منبعجـة ويستمر فيهـا نقر الاقـدام وقـرعهـا على الارض ويـزداد فيهـا الحماس الى الـذروة بـالتقليب والانعـاش الحماسى، وتنتهى الاغنيـة امـا بمقطع غنـائى مميـز يتجـاذب فيـه السنجك مع الراقصين والراقصـات مثل «على الله يا الشوملى» او باستمـرار التجاوب الغنائى بين عازف الطمبورة والراقصين والراقصات مثل «البابورة ياناس» ويتميز الطابع الشعورى لهذه الالحان والاغانى عـادة بالمسحة الحزينة ، خصـوصا فى النداءات مثل نداء السنجك فى اغنية «بالله ياسائل» حيث يستصرخ قائلا «يه ! يه ! على الله ياسائل» فى لحن صاعـد ثم نازل متأسى بليغ التأثير والايحاء وكل تلك الاغانى تعبر عن الاشتيـاق والحنين الى الـوطن الاصلى ، كما وتتميـز بـالنبرات المؤجلـة <Syncopations> والنبرات المعترضة <Cross Accents> ومقاماتها خماسـية متعددة <Pentatonic Scales> ومتفاعلة فى بعضها ، لـذا فان الحانها اقـرب ما تكـون الى الحان موسيقى الجاز ، فهناك امور كثيرة تدل على هذه القرابة منها دلائل تاريخية

وتكنيكية فنية لا اخال انى بحاجة لذكرها ، ويكفى ان اقول بان اصول موسيقى الجاز وجذورها ترجع الى افريقيا تماما مثل اصول موسيقى النوبان .

● رقصة الخيالة :ـ والنوع الثانى من النوبان فهو (رقصة الخيالة) وهى رقصة متميزة ، اشتقت فى الاصل من الرقصات النوبية الكثيرة والتى يمكن ذكر اسماء بعضها مثل «رقصة الحمامة» و«رقصة الخناجر» و«رقصة الفَرَسْ» ـ هذه الرقصة معروفة الأن فى صعيد مصر حيث تستخدم الاراغيل والنايات والسلاميات مع الطبول مع فرس مقشبة ترقص على نغم وايقاعات هذه الآلات ـــ وغيرها من الرقصات الريفية المعروفة فى مصر والسودان، والتى ترجع فى اصولها الى الرقصات النوبية القديمة ، وتستخدم لاداء رقصة الخيالة نفس الآلات الموسيقية المستخدمة فى رقصة النوبان ، اى الطمبورة والمنجور والطبول ذاتها ، ولكن طريقة عزف اللحن والايقاعات والرقص تختلف عما هو الحال فى النوبان ، حيث يقوم الراقصون والراقصات فيها بالدوران الجماعى فى حلقة واسعة يحاكون فى رقصهم قفزات وهرولات الخيول والامهار على ايقاعات النغم الصادر من الطمبورة والمنجور والطبول ، وضرب نقرات الدم الرتيبة فى الطبول فى هذه الرقصة تأتى مع ضربات الوزن الايقاعى الثنائى البسيط وليست كنبرات مؤجلة (كما الحال فى النوبان العادى) ، وكما وان نقرات الدم فى رقصة الخيالة متطابقة فى نبراتها مع نبرات الضربات القوية للوزن الايقاعى، اما الضربات الضعيفة فتكون صمتا باستثناء بعض فقرات التشكيل على التكات والتى يأخذها راقص المنجور المخشخش ، ونجد عازف الطمبورة يستخدم عادة نغماته من نوع ذات السنين «دبل كروتشى» بحيث تكون فى صورة نغمات ايقاعية موحية بخبخبة الفرس وخطوها «ولهذا دلالة خاصة فى موسيقى الجاز لدى زنوج أميريكا ـ موسيقى البيبوب <Bebop> والتى هى من أعقد أنواع موسيقى الجاز هارمونية ، تتميز بوزن ايقاعى يسمى ايقاع الستة عشر <Sixteenth Beat> اى بمعنى آخر ان الوزن الايقاعى رباعى بسيط ولكنه مقسم الى ستة عشر جزئا ، اى ستة عشر دبل كروتشى، وهذا الوزن الايقاعى يتطابق فى الموسيق يالخلفية للحن البيبوب <Background> مع ما يعزفه السنجك فى الطمبورة» ، كما ويمكن

تحديد ملاحظة اخرى ، وهى ان العبارة الموسيقيـة الكاملة التى يعزفها السنجك تتكون من اربع مـازورات ، وان النبرات تعزف قـوية فى الطمبـورة على الضربة «الـدبل كـروتشى الاولى من الضربــة» ثم على الجزء الـرابع الاخير من الضربـة «الدبل كروتشى الرابعة من الوحدة الايقـاعية» وهذا ما يوحى بخطوات الفرس وخببهـا ، وهى ما تمثل رقصـة الخيال ، والتى ينشـدون فيها بعض الابتهـالات الدينية الاسلامية مثل «صلوا على بوفاطمة» و«ياليل» و«مدينة يا مدينة» و«لا إله إلا الله» و«مرحبا بـالعيدروس» ، وبالمقابل فـان رقصة النوبان الاعتيـادية تتميز بتقابل صّفين من الـراقصين والراقصات ويتكون الـرقص اساسا من «الـروحة» و«التقليب» و«التقارب» و«الردحة» و«التقابل» .

ورقصة الخيال الحقيقيـة لا تقدم الا نادرا وفى ظروف خـاصة مثل افتتاح الحفل بأغنية ابتهالية مثل اغنية «لا إلـة إلا الله» ، او فى ختام الحفلة ، او بصورة خاصة فى الطقوس الـرئيسية مثـل الكرامـة والضيافة لانها فى الـواقع الـرقصة المنـاسبة لعملية التتويج ، حيث يوضع المحتفى به على ظهر كبش كبير مزين بحلقات من الريـاحين والياسمين ، ويقـومون بالـدوران به حـول الميدان سبع دورات ، ثم يقدم الكبش كأضحيـة تحت علم الميدان «الطـوطم» ، ويتم ذبح الكبش ليجرى دم نحره على قدمى المحتفى به ، ثم يـوضع اكليل الياسمين على رأس المحتفى به بعد ذلك ، ولكن هـذه العادة الطـوطمية انقطعت مع تدهـور الاهتمام بالنـوبان كاحـد الفنون الشعبيـة التى تقبلها شعب الخليج العـربى لتصبح جزءا من تـراثه وتاريخه ، بالرغم من انها وفدت اليه من النوبة وجبل السود .

(رقصة الليوة)

● رقصة الليوة :ـ وهى رقصة من الرقصات الشعبية التى حققت تلاحما وانصهارا بعيد الغور فى الحاننا الشعبية ، والمقصود هنا الحان الخليج العربى من اقصاه الى اقصاه ، كما وحققت ايقاعاتها الاساسية او التشكيلات الايقاعية المعقدة ، نصرا مؤزرا فى كثير من الحاننا الشعبية والفنية الحديثة . وهى رقصة ذات ايقاعات معقدة ومركبة وخلابة ومثيرة تدفع الانسان للرقص دفعا ، خصوصا فى تنوع ادواتها الايقاعية وتنوع اصواتها فى رنينها المتداخل المتسق مما يضمن لها تنوعا ايقاعيا بارزا مع ادخال تشكيلات ايقاعية طريفة من ضربات النبرات المتعارضة فى الطبلة المتوسطة المسماة «جبوة» مع الطبلة المستطيلة الصغيرة والمسماة «مسيندة» (وفى الواقع فان كلتا الطبلتين تسميان باسم مسيندة لانهما تسندان الى خاصرتى العازفين المتقابلين) ، وكذلك تشكيلات النبرات المعترضة والمؤجلة ، والصيغ الايقاعية المتعارضة والمتغيرة مع الضربات الرتيبة التى تسند الى الطبل البرميلي الكبير ، والذى يطغى صوته على كل الآلات وكأنه الآمر الناهى فى مجموعة العازفين تحت قيادة البابا «وهو عازف الطبل الكبير ، إذانه يرأس فرقة الليوة ، بالرغم من ان القائد الحقيقى لمسار العزف الايقاعى هو عازف التنكة والتى تسمى ـ تشيكانكة» ، ومن فوق كل تلك التشكيلات



الايقاعيـة المثيرة تسمع ميلوديـة عزفية غنـائية الطابع والاسلـوب فيها السـلاسة والرقة والشـاعرية مشروكة بتلـك النكهة الخاصة المميزة لموسيقـا الليوة ، تعزف بواسطة السرناى فى صوته الاخن الشجـى ، والذى يشبه صوت الاوبوا الى حد بعيد ولكنه قوى وصداح ، وطبقته الصـوتية اغلظ من صوت الاوبوا واقرب الى صوت الكور انجليـة ، كما وان صوته اقوى من صـوت الكور انجلية <Cor An-glaise> باضعاف ، الى حد انه يصل فى قوته قوة صوت الترومبت<Trumpet> .

● السرناى . . الأصل والوظيفـة :ـ من الواضح ان السرناى احـد اقدم اجداد الاوبـوا <Oboe> وهو من الآلات الموسيقية الافريقيـة الاصل «بالرغم من زعم البعض بأن اصلـه عربى او تـركى ، فالسرنـاى العربى اصغر حجما مـن سرناى الليوة، كما وان الزرنا <Zurna> التركى او البلقانى اصغر حجما وطولا حتى من السرناى العـربى» وعلى اية حـال فان «الصرنـاى» كما يسمى فى اللهجة العـامية الدارجـة يصاحب كذلك انشـاد الراقصين والراقصـات فى الغناء الجماعى ، كما وقد يقابل غناء هم بميلودية معارضة بطريقة هيتروفونية Heteroph> .

ويتكون السرناى من خمسة اجزاء كـلا منها له اسمه الخاص ومهمته الخاصة فى تكوين واداء الآلة الموسيقية ، كما عرفتها من احد عازفى السرناى وهى :ـ

أ ـــ تـاكـو <Takoo> : ـ وهـو بوق الآلـة «جرسهـا» وهى ماسـورة مخروطية مقطوعـة، واحد طـرفيها واسع مستـدير بما يقـرب الاربع بوصـات فى قطره او اوسع قليـلا ، والطرف الثـانى بما يقرب البـوصتين او اكثر قليـلا ، وطولـه بما يقرب الخمس بوصات او الست بوصات ، ويتصل من طرفه الاضيق ب :ـ

ب ـــ الـدقل :ـ وهـو الماسـور الـذى يحتوى على سـتة ثقـوب للتصبيع «بعض

السرنايات تحتوى على سبعة او حتى ثمانية ثقوب» موضوعة وفق الهكساكورد الشرقى <Oriental Hexachod> ـ اى التدرج النغمى الذى يحتوى على نغمة سيكاه ـ ، وعادة ما يكون وفق مقام البياتى «بيات دوكاه» او من هذا القبيل ، ويتصل طرفه الاوسع بالتاكو ، بينما يتصل طرفه الاضيق ب . . .
ج ـ المنارة :ـ وهى ماسورة متصلة برأس معدنى دقيق ، فهى ماسورة مخروطية معدنية وفوهتها الاوسع متصلة بجسم المنارة بينما طرفها الاضيق متصل بقطعة معدنية مستديرة كالصحن المثقوب فى وسطه وتسمى :
د ـ فطية :ـ وهى التى تحدد موقع توصيل لسين التزمير بالقطعة الماسورية المعدنية (المنارة) والتى يمكن ان نطلق عليها اسم المبسم <Embouchour> فى اما لسين التزمير والمتصل بالمنارة والفطية فيطلق عليه اسم :
هـ ـ الخوصة :ـ وهى لسين تزمير مزدوج <Double Reed> يصنع من خوص سعف النخيل الاصفر الرطب ، يتصل برأس المنارة اى بما سورة المبسم المعدنية ويربط بها بواسطة خيط قطنى او حريرى قوى .

اما من حيث الالحان فهى قائمة على اساس احد المقامات المشتقة فى الاصل من مقام بيات دوكاه ، ولذلك فهى مقاماتٍ شرقية صريحة تستخدم نغمة السيكاه كثيرا ، ولكن لايعنى ذلك انها عربية فقط «بل هناك مقامات شرقية عديدة فى الموسيقى الافريقية ، وتستخدم فيها نغمة السيكاه ونغمة الاوج وغيرهما كذلك» ، ولذلك لايمكن القول بان رقصة الليوة عربية الاصل بحجة انها تعتمد المقامات الشرقية ولكن يمكن القول بانها افريقية والتوكيد على ذلك بحجج كثيرة سنأتى على ذكر بعضها فى سياق الشرح .

● شروط اداء رقصة الليوة :ـ ومن ناحية رقص الليوة وكيفية ادائه يرسو على تكوين راقصى الليوة لحلقة واسعة حول الفرقة الموسيقية ، والتى يتوسطها عازف الطبل الكبير ، وهو الطبل البرميلى الكبير المثبت بقوائمه الاربعة «او الثلاثة» على الارض رأسيا بحيث يوحى شكله بميزته الخاصة الآمرة والناهية كالملك المتربع على العرش .

ولرقصة الليوة شروطا خاصة فى فن ادائها ، منها تلك الرقصة المنظمة المسماة

رقصة الليوة المضبوطة، وحركاتها تتكون من ثمان خطوات، فى اربع منها يدخل الراقصون متجهين الى مركز الدائرة، ثم يدورون حول أنفسهم نصف دورة، ثم يعودون ادراجهم فى الخطوات الاربع التالية متجهين بعكس مركز الدائرة الى مواقعهم السابقة مع الميلان الفنى والدوران الكلى والحركة الى امام بتناسق رائع، واعادة نفس الحركات مرة اخرى بحيث ان اقدام الراقصين تتحرك كلها فى تزامن عجيب، وفى نفس الوقت، وكذلك ميلهم حول انفسهم فى مزامنة تتوافق مع ايقاعات الطبل البرميلى الكبير.

أما الرقصة الاخرى فهى اقل مراعاة لحدود الدقة التامة والتناسق التام والمزامنة فى الحركات ونقل الاقدام، وتسمى «المناداة» وهى الرقصة التى تقدم عموما فى البداية، وهى مفتوحة لكل من هب ودب لكى يشارك فى الرقص، ثم مع تغيير اللحن الميلودى من السرناى تأتى الركعة والتى تسمى «النزلة»، ومن بعدها تبدأ رقصة الليوة المضبوطة، وهى رقصة أو لوحة رقصيته ذات تكنيك عالٍ فى الدقة والمزامنة، لذا فانها تتطلب من الراقص ان يكون ذا حس دقيق فى تزامن حركات جسمه مع الوزن الايقاعى.

ومن هذه الرقصات اشتقت كذلك رقصة «المدوندو» المشهورة بحرية الرقص فهى لا تشترط اى نوع من الحركات سوى الاستمرار فى ربط الحلقة الراقصة المتابعة فى دوراتها، وعادة يكون ذلك بهز الاكتاف والارداف وفق ايقاع الطبول ونغم السرناى، كما وان ايقاعها سريع وحماسى مثير، ولذلك تقدم فى اواخر الحفل عند غروب الشمس مشيعة روح المرح فى المؤدين والحضور من المشاهدين على حد سواء.

وأشهر فرقة ليوة عرفت فى البحرين هى، الفرقة التى كان يرأسها مفتاح بوسمرة والذى كان يطلق عليه اسم «شيخ العبيد».

● الخرافة.. والاصول: ــ وتكتنف الليوة خرافة الزار وشيوخ الجان، بل وملوكهم، لما تميزت به من قدرة فى جذب الانسان وحمله على الرقص والتمادى فيه دون ارادته، وهناك نظم وقوانين تتحكم فى شئون الزار، إذ تدخل فيها النظم الابوية الطوطمية، ولها طقوس يظهر ان لها علاقة مباشرة بعبادة ارواح الاجداد المشوبة بالعبادة الوثنية الموغلة فى القدم والبدائية، وينظم البابا

العلاقـات بين شئون الزار وصاحبـه ، ويوصل اوامر الجان الى الـرجل المصاب بالـزار المحدد فيما يطلب من طلبات ، بل واحيـانا تصبح سلطة البـابا اعلى حتى من سلطة الـزار خصوصا اذا ما اثـار الزار طلبات باهظـة جدا «مقارنة بـالوضع الاقتصادى والاجتماعى الذى كان الناس يعيشـونه فى السابق» . إذ يحق للبابا ان يردّه بـالحسنى ، ولكن اذا ما كان الـزار مصّرا على طلباتـه الباهظة حق للبـابا ان يعاقب الزار بضربه وجلده بالخيزران الخاص المسمى «صولجان البابا» الى ان يردّه عن طلباته الباهظة إلى طلبات متواضعة ومعقولة .

ويرجع اصل رقصـة الليوة الى رقصة قديمـة من سواحل افريقيـا الشرقية ، من جزائر القمر وزنجيـا روتانزانيا ، ويعتقـد بان اصولها القديمـة ترجع الى اواسط ادغال افريقيا ، وللحق فان رقصة الليـوة تصلح لان تكون مادة مهمة لتدارسها فى علم الابحـاث الموسيقيـة لمعـرفـة اصـولها الغـابـرة التى انطلقت منهـا الى ان اصبحت على مـاهى عليه الآن من تنظيم وانضبـاط وحنكة وفن : كلهـا تتطلب المهارة الايقاعيـة سواء فى العزف او الرقص او الغناء ، وبـالذات فيما نصادف فى الحانها من مقامات شرقية مثل مقام بيـات دوكاه ، ومقام بيات نوا . . الخ ، هذه المقامات الشرقية كلها دلائل على ان رقصـة الليوة كما نعرفها الآن ليست الانتاج تطور وتفاعل كبيرين قد استمر ا عبر تـاريخها الطويل ، والذى انتقلت[١] فيه من زنجبار الى سلطنـة عمان ، ومنها الى بقيـة بلدان الخليج العـربى ، حيث نأصلت واصبحت من تراثنـا الشعبى العريق ، اضـافة الى ايقاعـاتها المثيرة والخلابة ذات التعقيدات المميزة والتـى لايمكن للمرء الا ان يقول بأنها افريقيـة الاصول «ومما يـؤكد ذلك وجـود كلمات ومصطلحات سـواحلية وافـريقية اصيلـة فى اغانيهـا واسماء ادواتها» وكذلـك الرقص الايقاعـى المنظم والدقيق الحركـات وفى شكله العام ، وتـواجد الفـرقة الموسيقيـة فى وسط الحلقة الـرقصية الـواسعة ، فـالليوة موسيقا ورقص فنى متطور شبيه فى مقامه بـرقص الباليه المعبر برغم الاختلافات الشـاسعة بينهما ، وهـذا مـا يعطى الليوة اهميـة خـاصـة من بين جميع الرقصـات المعروفة فى الخليج العربية بأسره .

● مقـارنـات :ـ قد يتساءل المرء عندما يصل الى الاستنتاج بوجود اختلافات

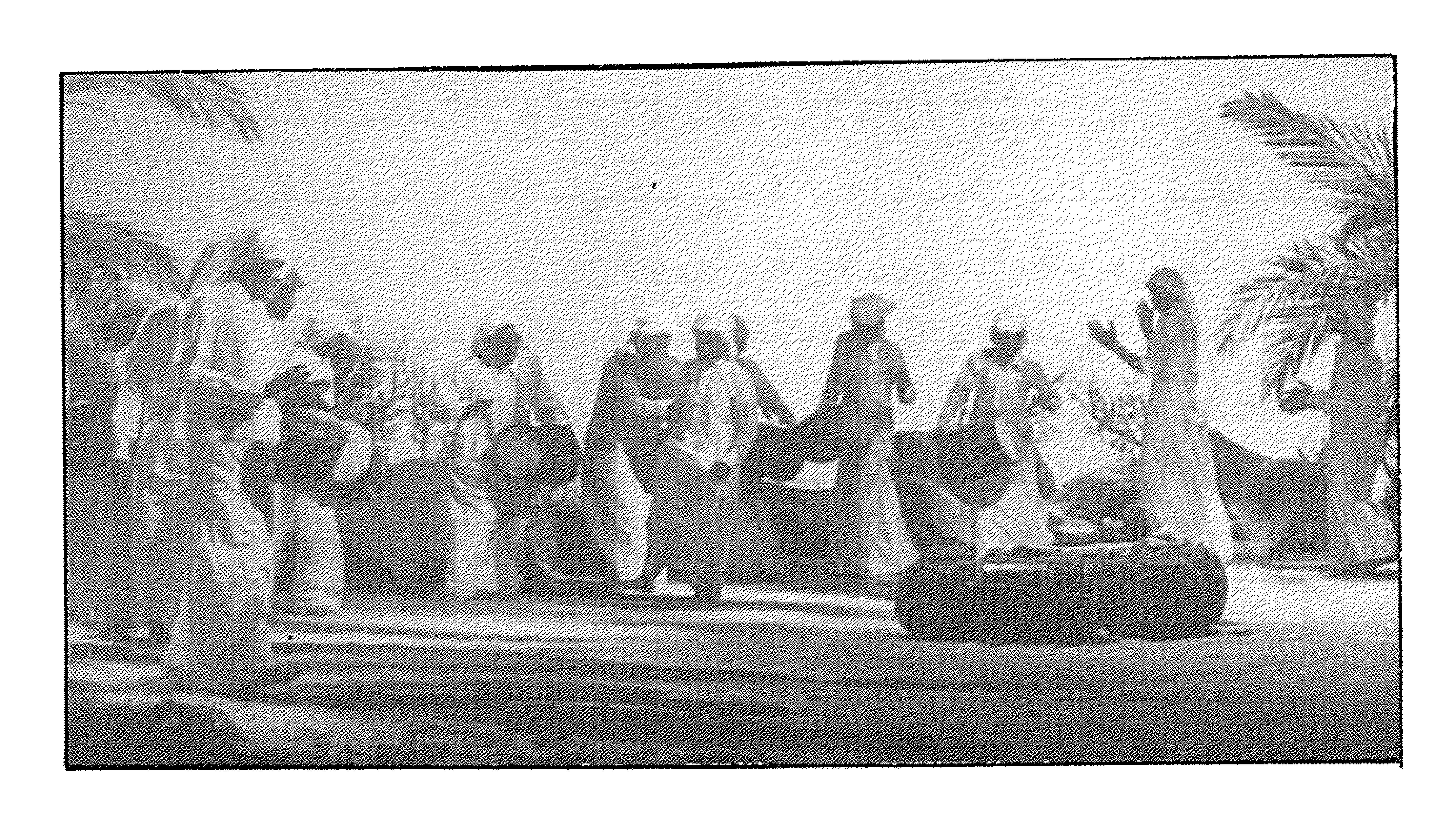
واسعة بين نوعين من الموسيقى الافريقية وهما الليوة والنوبان ، فلماذا امكن لرقصة الليوة ان تشتهر وتحقق تلاحما وانصهارا بعيد الغور فى الحاننا الشعبية ، بينما لم يحقق النوبان هذا التلاحم والانصهار ؟ مع اننى اشدد بالتوكيد على ان كلا النوعين من اصل افريقى ؟!

يرجع احد الاسباب الى استخدام السرناى والذى يتشابه فى تكوينه مع السرناى العربى، كما وهناك المقام الشرقى البياتى والذى يؤثر فنيا برنينه اكثر من السلم الخماسى القديم والذى يوجد لدينا انطباعا بكونه افريقى محض، كما وان صوت السرناى قوى وصداح بنهكة الخاصة وقدرة وصول الصوت <Carrying Tone> الى مدى بعيد ، بينما صوت الطمبورة حميمى <Imitative> بالكاديسمعه كل الراقصين والراقصات والحضور ، ومن جانب آخر نجد ان فرقة الليوة من الموسيقيين قادرة على التحرك بين الشوارع والازقة اثناء العزف والرقص برغم وجود الطبل البرميلى «والذى يوضع على عربة اثناء التحرك والسير بين الشوارع القديمة» ، بينما فرقة موسيقى النوبان لايمكنها التحرك والعزف فى نفس الوقت، بل الانتقال الى مكان ماثم تقديم وصلاتهم فى ذلك المكان ، فعازف الطمبورة يجد صعوبة جمة فى العزف اثناء المشى، وكذا الحال بالنسبة لعازفى طبول النوبان، كما وان عازف المنجور قد لا يجد نفس الصعوبات ولكن ادائه لن يكون عمليا بأى حال، ومن جهة اخرى، الا وهى الجانب الشعورى ، فالليوة تتميز عموما بالفرح والمرح والعمومية (ان لم نَقُلْ بالكلاسيكية) ، بينما نجد النوبان بالمقابل يتميز بالمسحة الحزينة والمعاناة فى عموم اغانيه ، ويتميز كذلك بالخصوصية فى الطابع الشعورى، ولكن العجيب فى الامر هو ان اغلب الناس المنتمين الى فرقة الليوة يميلون نفسيا وبصورة عاطفية عفوية الى النوبان، خصوصا منهم العازفين والمتمرسين فى كلا الفنين ، وهذا له صلة بالحنين الى اغوار الماضى الغابر البعيد <Nostalgic> بينما نجد ان المنتمى الى عدة النوبان يتميز بالسويدائية <Neurotic> وشعور التحسر والتنهيد اكثر من المنتمى الى الليوة، والحنين الى الماضى عنده كالهاجس المستمر، وكذلك من ناحية يجرنا اليها ما ذكرناه اعلاه عن الحنين ، نجد ان موسيقى النوبان تمثل بيئة اكثر التصاقا بالاجداد وتتميز بنهكة افريقية واضحة ، ومعنى هذا ان النوبان لم يتقبل التطور

كثيرا فبقى على مميزاته البدائية سواء من ناحية الالحان ومقامياتها وحتى كلماتها او الآلات الموسيقية او الـرقص او حتى المعتقدات ، فالطـوطمية والزار وكل مـاله علاقـة بالانعـاش نجدهـا واضحة وبشكل مميـز فى النوبـان ، بينما لا نجد ذلك واضحا فى الليـوة ، فهى لا تلتصق بـالاجداد بصـورة حادة ، ولا تتميـز بنكهة افريقية متميزة ، لـذا فقد اصبحت اكثر مرونة وخرجت عـن مميزاتها البدائية الى حدود ما سواء من ناحية الالحان او الآلات او الرقص ،ومن ناحية المعتقدات ، فلا طـوطميات تمثل الاجداد ولا مراسيـم خاصة ذات طبائع طقسيـة كمراسيم النوبان المعقدة، وان كان الزار موجـودا فيها فلا يحدث الا نادرا ، لذا فالانعاش فى الليوة يظهر بصورة نـادرة ، وفى النوبان كذلك هناك قـوانين صارمة تستخدم للداخلين الى ميدان النوبان بسبب المعتقدات بقدسية الطوطم والطمبورة، حيث لابد للـداخل الى الميدان من ان يخلع حذائه او نعليه وان يمشى حـافى القدمين ، بينما لا يفرض هذا القـانون فى الليوة ولا غيره من القوانين بـالنسبة للحضور من المشاهدين ، ولكل هذه الاسباب ولغيرهـا من الاسباب اضحت الليوة اقدر من النوبان فى التغلغل فى فنـوفنا الشعبية بيسر، بينما ظل النوبـان والذى يتميز بشىء من التـزمـت والتردد دون ان ينصهـر فى فنـوفنـا الا فى المرحلـة الاخيرة وذلك بمحاولات اولية قامت بها فرقة اجـراس فى اغنيتها «يا الاغبر» وذلك باستخدام لحن «يـاجميلـة» ولا حيـاء مـوسيقى النـوبـان لابـد من التخلص من الكثير من الشوائب التى تحول دون ذلك .

(القربة)

● رقصة القـربة :ــ وهى رقصة شعبية معروفة ومحبوبة فى بلدان الخليج العربى بأسره سـواء اكان ذلك فى سـواحله العـربية او الفـارسية، وايقـاعها مـرتكز فى اساسه على نمـوذج ايقاع المصمودى الكبير او نوذج ايقـاع المصمودى الصغير ، ويعتمـد فى اختيار اى منهما على سرعـة الحركة الايقـاعية التى تتطلبهـا الرقصـة واغنيتها ، اذ ان هناك بعض اغـانى هذه الرقصة تتسارع تـدريجيا من المصمودى الكبير الى المصمودى الصغير ، وبمعنى آخر ان حركـة الرقص تنتقل تدريجيا من الحركة البطيئة الى الحيويـة وسرعة الحركة ، ويتميز ايقاع الرقصـة من كلا نوعى المصمودى بتـداخل التكسيرة ، اى اشراك تشكيلات ايقاعية خـلاّبة ضمن سير الايقاع العـام بواسطـة طبل الكاسر الصغير والـذى يسمى «كـاسة» ، لـذا يبذو ايقـاع رقصة القـربة معقـدا اثناء الاستماع اليـه رغم وضوح نمـوذجه الايقـاعى الاساسـى ووزنه الرتيـب، ويظهر التعقيـد اثناء الاستماع الى طبل الكـاسر وهو يدخل تشكيلاته الايقاعية من فوق الوزن الايقاعى العام فى تجاوبه وتعارضه مع ضربات الطبول الاخرى الرتيبة ، ويدعـون رقصة القربة احيانا باسم «دان دان» وعلى وجه الخصـوص الاطفال ، وذلك لكثرة استخـدام هذه الكلمـة فى اغانى



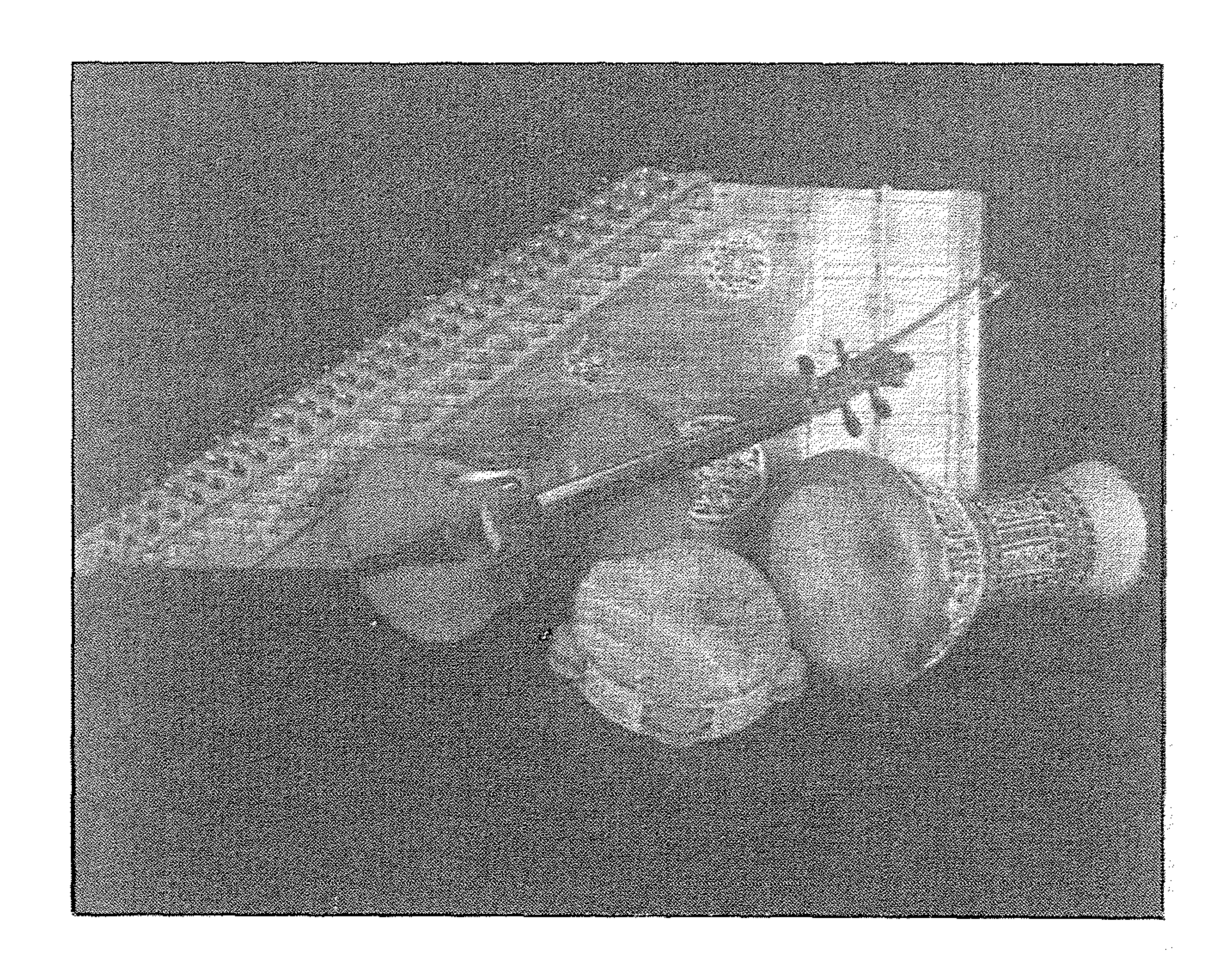
الرقصة كترجيع جماعي يطلقه ناقروا الطبول والراقصون في مصاحبة عازف القربة .

وتستعرض الرقصة هذه في المناسبات الرسمية والاعياد الدينية «عيد الفطر وعيد الاضحى» ، وكذلك في حفلات الختان والزواج وغيرها من الافراح ، وقد كانت لها شعبية كبيرة ، وجماهير واسعة بين بسطاء الناس ، عامتهم وخاصتهم ، الا انها بدأت تفقد شعبيتها وتتقهقر عن مكانتها التي كانت تتبوأها في السابق وذلك بسبب الاهمال بالرغم من انها تتميز بالفرح والمرح .
وتتكون الفرقة الموسيقية عموما من عازف القربة «وهي الآلة الموسيقية الميلودية الوحيدة في الفرقة» وعازف طبل الكاسر ، وهما الشخصيتين الرئيسيتين لاداء الحان هذه الرقصة ، بالاضافة اليهما عازف طبل كبير ذو وجهيه لتجسيم ضربات الدم وللمساهمة في استخراج التعقيدات الايقاعية بالنقرات التشكيلية في تجاوبات مع طبل الكاسر ، ويصاحبهم عدد من الطبول الصغيرة «من المراويس عادة» اقلّها طبلين ولا يزيد العدد عن عشرة طبول ، وكل افراد الفرقة الموسيقية من الذكور ، اذ يوقعون نقرات الوزن الايقاعي المصمودي ، كما وكل افراد الفرقة الموسيقية يشاركون في الرقص والغناء والترجيع معا ، ماعدا عازف القربة والذي يصاحب غناءهم بميلودية قربته ، ولكنه يشاركهم الرقص والتمايل اثناء الاداء ، كما وتشارك مجموعة من الناس من ذكور واناث ، كبارا وصغارا في الرقص والغناء والتصفيق على توقيعات الايقاع .

(الصوت والزفان)

● الصوت الخليجي والبحريني :ـ ترجع اصول هذا النوع من الغناء والايقاع واللحن والرقص الى نوع من الاغاني اليمانية القديمة ، ويشاع بان «عليه بنت المهدى» وهي اخت الخليفة العباسي «هارون الرشيد» قد ابتكرت الهيكل الموسيقي لاغنية الصوت بنبرات صوتها، وذلك كما ورد في كتاب «خليج الاغاني» من تأليف الاستاذ «انطون بولس مطر»، اما الاستاذ «احمد علي» فيذكر في كتاب «الموسيقا والغناء في الكويت» ان ايقاعات الصوت الخليجي ـ السداسي منها والرباعي ـ هي في الواقع ذات جذور تاريخية تراثية : فهو يقول «ان الايقاع السداسي في الصوت هو نفس ايقاع الهزج العربي القديم الذى ذكره صفي الدين عبدالمؤمن البغدادي الارموي المتوفى عام ١٢٩٤ ميلادية ، في كتابه المخطوط «الادوار في معرفة النغم والادوار» ، كما وان الايقاع الرباعي في الصوت يمثل نوعا آخر من الهزج ذكره الكندي في رسالته «اجزاء خبرية في الموسيقا» تحقيق الدكتور محمود احمد الحفني ، بقوله «الهزج نقرتان متواليتان لايسمع مابينهما زمان نقرة ، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرتين» ، كما يتميز اداء الصوت على غيره من الوان الغناء التقليدي في الخليج باستعمال آلة العود ، التي تستخدم فيه التقاسيم ايضا ، ومن المعروف ان تطور العود واسلوب التقسيم عليه شهد ذروته في العصر العباسي . ولعله من الضروري في هذا المقام ان نذكر بان ابا الفرج الاصفهاني استعمل كلمة «صوت» بدلا من قصيدة او اغنية في كتابه الشهير «الاغاني» ، فحينما يقول مثلا ان «اسحاق الموصلي» اعطى صوتا ، فانه يقصد انه قد ادى اغنية . وقد ذكر الاصفهاني في الاصوات العربية

واليهانية والـرومية . وذكر مثـلا ان «ابراهيم الموصلى» قد غنى على الصـوت لحنا يمنيـا قـديما . . غير اننـا لانجـد اليـوم فى غنـاء اهل اليمن مـا يعـرف بقـالب الصوت» .[٦]



● دور الاصوات الكـويتية :ــ وعلى اى حال فـان ما ذكـرته اعـلاه كان اثبـاتا لحقيقة ان الصوت الخليجى يرجع الى اسس تراثية قديمة ، ولكن لوعدنا وتابعنا التطور اللاحق نجـد ان الحضارمة الذين تواجدوا فى الهنـد فى حيدر اباد وهضبة الـركن ، قد تعهـدوا هـذا النوع من الغنـاء الموسيقى ، وقـد كان كثير من ابنـاء الخليج العـربى دائمى الزيـارة للهنـد وبصورة خـاصـة للتجارة والسيـاحة منـذ

قيل بان اول الحانه وضعه هياما براقصة هنـدية متمّنعة ، ولكنها فى النهاية مالت اليه ، وقـد تعرف هنـاك على عدد من فنـانى اليمن وحضرموت وتفـاعل معهم واخذ منهم واخذوا منه ، ومن جانب آخـر نجد الفنان المطرب البحرينى الشهير «محمد فارس الخليفة» واثناء زياراتـه للهند قد تعلم فنون الطرب ، ووسع تقنيته فى العزف على العود والغنـاء فى محافل الضيافات على ايدى الفنـانين الحضارته ، وتأثر كذلك بـالفنان الكويتى «عبدالله محمد الفرج» ، الا انه لم يظـل فنانا مقلدا رغم تأثره الواضح بـالشعر اليمانى وبالايقاعات التى كـانت ترافق تلك الاغانى بعد صياغة اللحن للكلمات الشعرية ، فقد قام بدوره بجهد كبير فى تحوير وتغيير الطابع اليمانى لكل من اللحن والايقاع رغم ابقائه على كلمات القصائد الشعرية ، واستطـاع هو وغيره مـن فنانى الخليج العـربى مثل كل مـن : «عبدالله الفـرج» و«ضاحى بن وليد» و«عبداللطيف الكويتى» و«ابراهيم يعقوب» و«خالد البكر» و«يـوسف البكـر» و«حمود الكـويتى» و«اسماعيل القطـرى» و«عيسى بـورقبـة» و«عبدالله الفضالة» و«سالم راشـد الصورى» ، بفضل عبقرياتهم ان يكسبوا تلك الاغانى بالنكهـة المميزة والتى جرى الاتفاق على تسميتهـا بالطابع الخليجى . . اى الصوت الخليجى .

اما طابع الصوت البحرينى فقد اشتهر بـه «محمد بن فارس» الذى تمكن بعبقريه الفذة من خلق النوع المميز بالصوت الخاص بـالبحرين ، وتبعه فى ذلك تلامذته «ضاحى بن وليد» و«محمد زويد» وغيرهما من المطربين .

● السمـرة :ـــ وقـــد قـــام «محمد بن فارس» بجلب الطبول الهندية الصغيرة «المراويس» الى البحـرين ، كما واستخدمت للتـوقيع فى غناء الصوت البحـرينى آنذاك . وقد انقسمت ايقاعات الصوت الى نـوعين ، احدهما ما يسمى بالصوت العادى وهو «السـداسى» ، والنوع الثانى يسمى المروبع وهو «الـرباعى» . وقد كـانت ولاتزال الحفلـة الغنائيـة للصـوت البحرينى تسمى «سمـرة» . . [حيث كـانت تعقد فى الـدور ، ويبـدأ الصـوت بنفحات الاستهـلال مطـالبة الحضـور بالسكـوت والانصات ، ثم يلى ذلك الموال ، وهـو مقطوعة مـرتجلة ، عـادة ما يختار له الفنـان من ديوان الشعر العربى الكلاسيكى ، وتمثل هذه مـرحلة تعرف

بالاستماع او التحريرة ، وتشكل مدخلا للصوت نفسه والذى يعقب التحريرة ، ويأتى بصحبة الدف ! ويغنى الصوت بالفصحى حيناً وبالعامية حيناً آخر . اما التوشيحة فهى مقطع يبشر بانتهاء الاغنية وهى تعزف دائما على نمط مقام الراست مهما كان الاسلوب المستعمل اثناء اداء الصوت نفسه ! وهذا يتطلب مهارة من العازف . . ويردد الجميع التوشيحة وراء المطرب ثم تأتى النهاية بتقسيم مرتجل على آلة الكمان ان وجدت ، ويكون التقسيم ايضا على مقام الراست] (٨).

[ويتعاقب المطربون فى السمرة على اداء الصوت حيث يستغرق الصوت الواحد زهاء ربع ساعة . اما الآلات الموسيقية المستعملة فتشمل العود والمراويس يضرب عليها من اثنين الى عشرة ، وربما آلة الكمان . ومن المهم هنا ايضا ان نلتفت الى دور الحضور وما يقومون به من توقيع الكفوف وهو ما يعرف بالصفقة او الايقاع الزخرفى. اما الرقصة التى تؤدى على الصوت فتعرف بالزفنة او الزفن او الزفان ، وخلالها يرقص راقصان على طول صف مزدوج يكونه الحضور طولا ويقوم هؤلاء الحضور باداء الصفقة بالكفوف خلال الترديد الموسيقى للعود ، ويمتنعون خلال الغناء بحيث يستمر ٣ او ٤ اوزان] (٩).

● الزفان :ـ وبمناسبة الذكر عن الزفان فيما استقيته من المصدر والذى يوضح عن كيفيته اذكر بدورى ما اعرفه عن الزفان فى مشاهداتى لحفلات السمر ومخالطتى لبعض فنانى السمرة ، فالزفان اما ان يكون بادوار راقصين اثنين من الذكور او الاناث او بزفان رجل وامرأة ، فعلى كل حال ، فان الرقص فى السمرة يبدأ بان ينزل الراقص الى وسط الصالة مبتدائا بوقفة قصيرة نسبيا امام المطرب وبقية افراد الفرقة، ثم يرجع الى الخلف متحركا الى الوراء بطريقة التمايل الفنى الموزون ، ثم يمشى كلا الراقصين او احدهما بتيه واختيال فى وسط الصالة، وبعدها يكسر كسرة فى حركته «يبرك» ثم يهتز ويحرك كتفيه وباقى جسمه فى رعشة مستطيلة الزمن نسبيا تنتهى على ضربة ايقاعية قوية متميزة ، ثم يخطو ثلاث خطوات الى الوراء ، ويقفز قفزة «النشة» تليها حركة بسيطة الى الامام ، ثم يقفز قفزة اخرى ، ويدور على نفسه، ثم يمشى بعد ذلك مشيا فيه نوع من الشوق والطرب ، ويعيد نفس الحركات التى ذكرناها آنفا مرة اخرى اما

بنفس الصورة طبق الاصل او مع بعض التعديلات والتنويعات ، ولكن عادة ما يكون الزفان ثنائيا ، الا ان ذلك لايمنع من ان يكون زفانا فرديا .

● الرائدان واتباعهما :ـ واحب ان اذكر هنا بان الرائدين الكبيرين للصوت البحريني وهما «محمد بن فارس» و«ضاحي بن وليد» يمثلان مدرستين فنيتين متميزتين رغم التقائهما في اكثر النواحي ، اذ نجد ان محمد بن فارس يمثل المدرسة الكلاسيكية حيث كان اهتمامه الاساسي ينطلق في تكوين الصوت ونموذجه الفني وطابعه الرصين واستقصاء البلاغة الفنية في اغانيه ، كما وانه مبتكر الصوت البحريني ، وبالمقابل نجد ان ضاحي بن وليديتقصى بصورة جوهرية ابعادا اخرى جديدة الا وهي الاثر التعبيري العاطفي الجارف للصوت، ويسعفه في ذلك جمال صوته المؤثر لذا يحق ان يسمى رائدا للمدرسة الرومانسية للصوت ، وجاء محمد زويد بعدهما ليكمل كلتا الميزتين في بوتقة واحدة ، وبه اختتمت المرحلة المسماة بالكلاسيكية ، اما بقية كبار المطربين مثل يوسف فوني ، وعبدالله سالم بوشيخة ، ومحمد الرفاعي ، واحمد خالد ، وعلي خالد ، وعنبر وغيرهم ممن لم تحضر اسماؤهم في بالي فقد ساروا ونهلوا وفق مناهج منها ولكنهم لم يحققوا الابداع العبقري الذي كان سائدا في عصر محمد بن فارس وضاحي بن وليد .

(السامرى)

● السامرى :ـ وهو ايقاع بدوى معه الغناء البدوى ، وقد اشتهر بشكل خاص فى شبه الجزيرة العربية بين الكويت ونجد ، الا انه معروف كذلك فى كل بلدان الخليج العربى ، وايقاع السامرى قريب الشبه من ايقاع العاشورى «والذى سنستعرضه قريباً» الا انه يحتوى على ضربة تلك الاخيرة وهى ما تستخدم فى توقيعات الطارات ، وكذلك الامر فان ايقاع الطبل فى السامرى يختلف عنه فى العاشورى ، ففى السامرى يوقع الطبل الضربتين القويتين فى وزن الايقاع الثنائى المركب (الوزن الايقاعى السداسى) اى ان الطبل يؤكد المجموعة الثلاثية فى الوزن الايقاعى الثنائى المركب بشكل بارز ، ويستخدم ايقاع السامرى اصلاً فى مناطق الخليج العربى بأسره بصيغة متشابهة باستثناء بعض المناطق فى المملكة العربية السعودية ، والتى تستخدمه بقليل من الاختلاف وعلى اى حال فان السامرى عموما من الايقاعات التى تستخدمها الفرق النسوية الشعبية فى الاعراس . والختان وفى غيرها من المناسبات والحفلات عادة «ولا يقتصر استخدامه على النسوة فقط بل ينشده الرجال كذلك مع اختلاف فى الاداء» ، لذا فانه ومع العاشورى والبستة والخمارى يمثلون حلقة وصل متكامل فى حد ذاته ، حيث تقوم رئيسه الفرقة النسوية باعداد هيكل برنامج الاداء المتكامل بالاتفاق مع عضوات الفرقة قبل الحفلة ، ولهذا فان فرقة «الطبالات» كما يدعونهم ، تتميز عادة بالتنسيق والتنظيم .



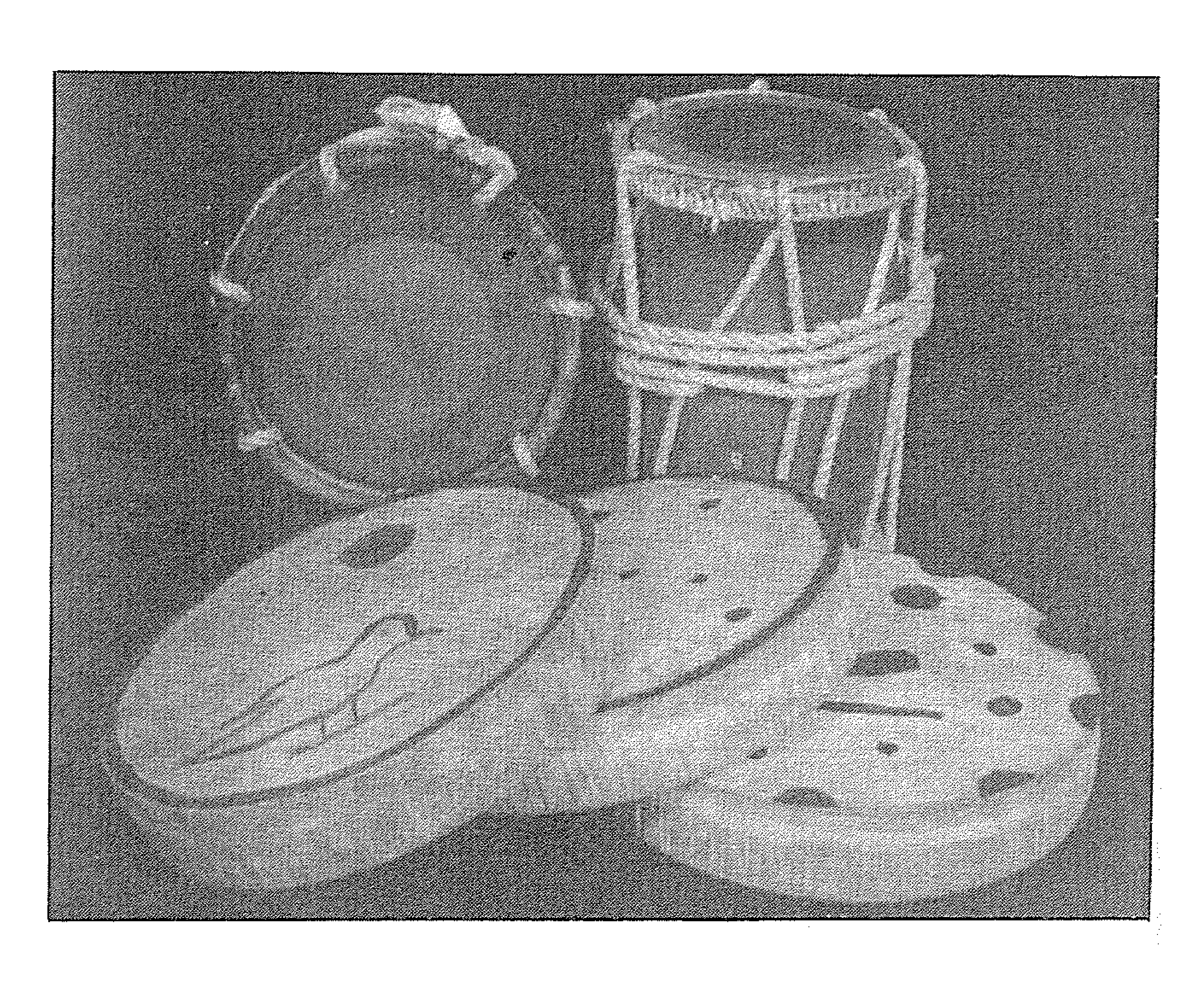
(البستة)

● البستة :ـ وهى رقصة شعبية انتقلت الى باقى دول الخليج العربى عن طريق جنوب العراق ،فهى عراقية الاصل ، اذ تقوم المؤدية لهذه الرقصة بالتمايل والاهتزاز فى اغراء واثارة . وكانت هذه الرقصة مستخدمة فى حفلات السمر فى الدور ، من ضمن الاغانى
الراقصة ، ثم اصبحت جزءا مستقلا دخل ضمن حفلات السمرة للاثارة والتشويق . وايقاعات رقصة البستة رباعية قريبة الشبه من ايقاع المصمودى الصغير «لانها سريعة وحيوية» وان كان فيها بعض الاختلاف والتغيير عن ايقاع المصمودى الا ان الاساس واضح ، وقد كانت فى الاصل من اغانى النسوة، الا انها استخدمت فى حفلات السمرة فى الدور بمصاحبة العود والكمان وذلك لمصاحبة الغناء والرقص ؛ ومن الاغانى المشهورة بالبستة اغنية «اشرب كاسك واتهنى واطلب علي واتمنى» .

(العاشورى)

●العاشورى :ـ وهو نوع من الايقاعات البسيطة البطيئة نسبيا، تستخدمه «العدة» ـ الفرقة النسوية الشعبية بشكل خاص فى حفلات الزواج والختان ، وتقدم فيها ما يسمى «النقوط» [١٠]، كما انها تقدم فى الزفة او الدزة «نقل العريس الى بيت العروس فى ليلة الدخلة عبر شوارع منطقة اقامة حفل افراح الزواج، وبعد ذلك يقومون بتقديم عروسه اليه فى الفرشة» [١١]، وتتميز رقصة العاشورى بالتمايل الراكد مع الايقاع والسير بخطى بطيئة وئيدة مع المعرس وتستخدم الطارات مع الطبل (الصاقول) [١٢] فى توقيع هذه الرقصة، كما ان ايقاعها ذاته ثنائى مركب «مثل ايقاع السامرى ومقارب اليه مع اختلاف بسيط» الا انه يتميز

كذلك بالايقـاع الثلاثى البسيط «وهذا ما يجعل ايقاع العاشـورى متميزا ومختلفا عن ايقاع السـامرى» ، فالطبل يـوقع على ايقاع ثـلاثى بسيط وذلك بنقر ضربتين وهما الضربـة الاولى والضربـة الثانيـة ويصمت عن نقـر الضربـة الثالثـة للـوزن الايقاعى الثـلاثى البسيط ، ومن فوق هـذا الايقاع توقع الطـارات توقيعا ثنـائيا مركبا «الـوزن الايقاعى السداسى» وتعزف فيهـا خمس نقرات فقط ، ولهذا تبدو قريبة من ايقاع الرزيف او العرضة ، ومن جانب آخـر نجدها قريبة الشبه بايقاع السامرى .



(الخماري)

● الخماري :ـــ وهو ايقـاع شعبى رباعى «ثمان كـروشـات» معتمد كـاحد انـواع الايقاعات المعـروفة لدى الفرق النسـوية الشعبية ، الا انه يتميـز بخصائص فنية معينة قـد لا تظهر الا على المستوى العملى فى الاداء ، وشرحهـا يتطلب قليلا من الصبر والمتابعة ، اذ تتكون الفرقة المؤديـة عادة من عدد من النساء اللوات يعزفن الطارات ويشاركن فى الغناء ، اما عازفة الطـارة الرئيسية فتقوم بتوقيع تشكيلات ايقاعيـة اساسية فى الاداء بصـورة تتقابل مع الايقـاع الاساسى ، وبالاضـافة الى ذلك توجد عازفة طبل ذى وجهين تقوم بـالاعداد لتشكيلات ايقاعية تتقابل مع كل مجموعـة الطارات ، وتسمى «المخمر» ، وتـواجهها عازفـة طبل آخر يسمى «الصـاقول» ـــ كما وتسمى المرأة العازفـة لهذا الطبل كذلك بنفس الاسم ـــ وهى تقوم بصقل التشكيلات الايقاعية ، حيث تكون تشكيل الايقاع متمايزا تمايزا تاما وبسرعـات مختلفـة ، الا انها تظل محصـورة بين الضربـات الاسـاسيـة للـوزن الايقاعى ـ اى انها تدخل بنقرات على نبرات مؤجلة ونبرات معترضة بصورة غير منتظمة ـ سواء اكان ذلك فى وزن ايقاعى واحـد او اكثر «اى اوزان ايقاعية مركبة فوق بعض كناتج مسموع» .

ويتميز ايقاع الخمارى عادة بطرافته فى الضربات والنقرات الحوارية بين «المخمر» و«الصاقـول» ، وبرغم ان توقيعـات الطارات تبدو بـالمقارنة مع طبل الصـاقول كتـوقيعات تـافهة الا انها فى الحقيقـة ليست الا ارضية تستنـد اليها التشكيـلات الايقـاعية فى فتراتها الحواريـة بين الطبلين ، ويصاحـب هذه الايقـاعات انشـاد المجموعة بشكل الاستجابة <Responsorial> ، حيث تقوم المغنية الرئيسية «وهى عادة ما تكون رئيسـة الفرقة النسوية» بانشاد ومقطع غنائى تقـابلها مغنية اخرى مع ترديد من بـاقى افراد الكورس ، تضفى تعقيدات خلابة واضـافة الى الايقاع الاساسى . ومن الايقاعات المشتقة من الخمارى ما يسمى «اللعبونى» .

(الحبشى)

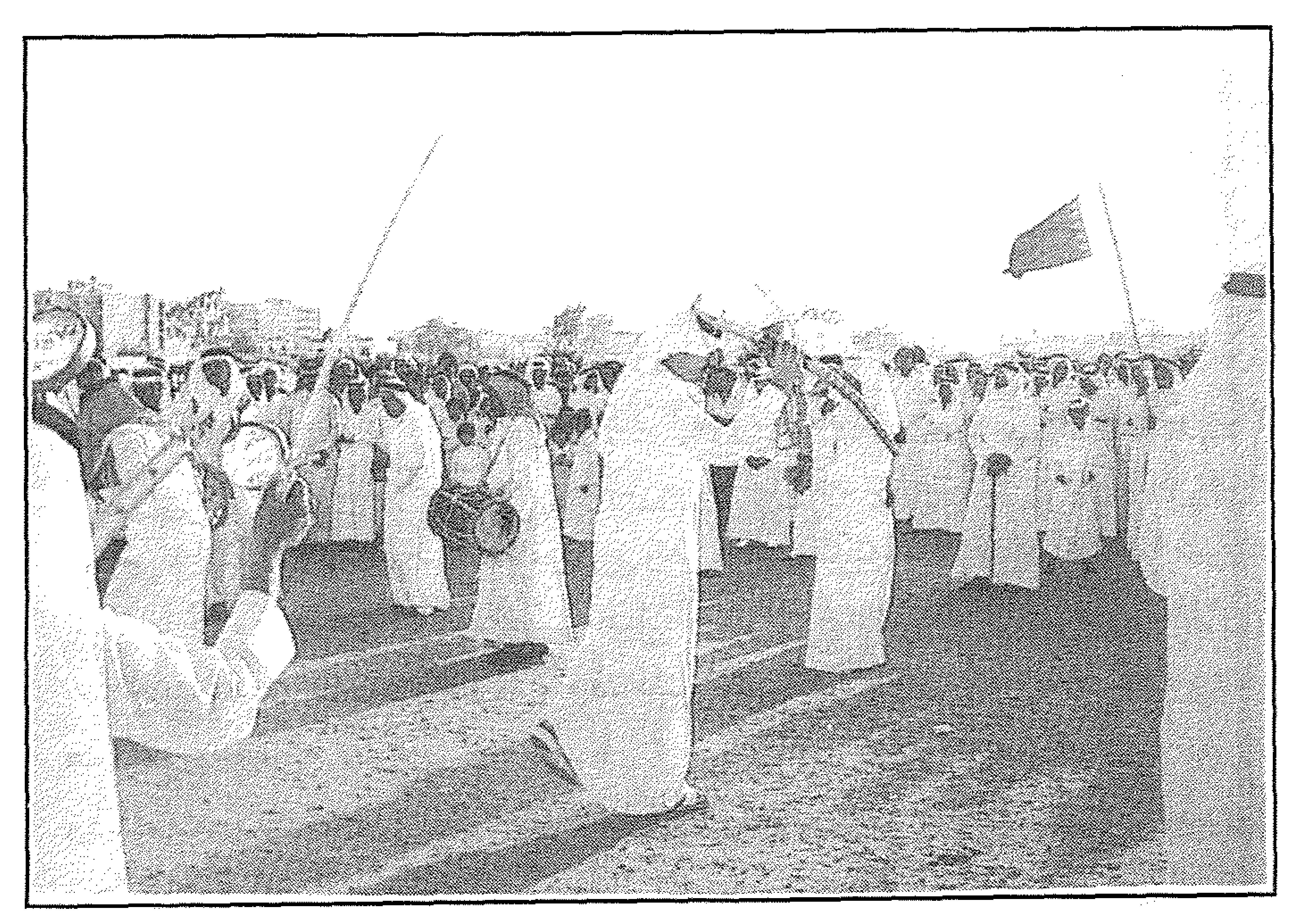
● الحبشى :ـ وهـى رقصة حبشية «او من المنـاطق المتاخمة للحبشـة» انتقلت من الحبشة الى بلدان الخليج العربى عبر الصـومال واليمن وسلطنة عمان ، واضحت من الرقصات الشعبية ، وهى فى الواقع متميزة ولا يمكن تتبع آثارها وتفاعلاتها كلها ، اذان لافريقيا وللهند نصيبـا فى المؤثرات والتأثيرات عليها «وهذا التفاعل بين المؤثرات الافريقية والهندية حدث فى سلطنة عمان» ، مما اعطاها شكلا متميزا وخاصا الى حـد بعيد ، وهى تختلف عن «القادرى» المرتبط بـالزار والطمبورة فى بعض مميـزاتها ، وان كـانت تلتقى معـه فى بعض المميـزات الاخرى ، فـوجـوه الالتقاء يمكن حصرها فى ان كلتيهما تحتويـان على عنصر الزار والاثارة الايقاعية والطـابع الـوحشى البـدائى ، الا ان وجـه الاختـلاف بينهما يتميـز فى ان ايقـاع الحبشى اكثر تعقيـدا فى تشابك فقـراته الايقـاعية من ايقـاع القادرى ، والحبشى يمارس عموما من قبل فرق الطبالات النسوية الشعبية ، ولكن ليس فى الاعراس وما شـابه ، اذ انـه يقتصر فى ممارسته على حفـلات السمر الخاصـة والتى تقام فى رحلات سريـة معينة ، مثل زيارة مناطق معينـة لها قدسية مزعـومة ، حيث تميل الحان هذه الرقصة الى ظـواهر ما يسمونه بالـزيران «جمع زار» ، ولكنها فى الآونة الاخيرة بـدأت بـالانقـراض والنـدرة بسبب وعى النـاس لحيـاتهم وانهماكهم فى متطلبات مجتمعاتهم . ويختلف اسلوب ممارسة الحبشى فى بلدان الخليج العربى ، كل على حدة ، حيث انـه فى عمان يُظهِرُ التأثير الهندى اكثـر وضوحا ، وممـارسته لاتقتصر على النساء وحـدهن ، بل ويشـارك الرجـال فيه ايضـا ، بينما نجده فى البحـرين مثلا مقصـورا على النساط فقـط ، كما وان طريقـة الاداء والايقاعـات تختلف من بلد الى آخر .

(القادرى)

● القادرى :ـ بعض النـاس يسمونها «الزار» ـ وهذه التسميـة ملفتة فى حد ذاتها بالرغم من انها ليست الوحيدة التى تكتنفها خرافة الزار وما اليها من امور مبهمة تثير التسـاؤلات، وهى رقصـة شعبيـة مع اغـانٍ من نـوع خـاص ، انتقلت فى الاصل من سواحل افريقيا الشرقية وربما النوبة ، ولكن الواضح انها انتقلت من زنجبـار وجـزائر القمـر الى سلطنـة عمان فى الخليج العـربى ، ومنهـا ازدهـرت وانتشرت عبر عـدد من بلـدان الخليج ومنهـا البحـرين حيث كـانت الجماعـات العمانية فى البحرين كبيرة ، وذلك باعتبار البحرين مصدر رزق لهم حتى بدايات السبعينـات ، وعلى اى حـال تنسب بعض الخرافـات من انـواع الـزار الى هـذه الرقصة ، وهى خـرافات شبيهة بخرافـات الزار المعروفة فى النـوبان والليوة . .
ولكن كما يظهر ان القادرى انبثق من اساس صوفى، خصـوصا واننا نجد لديهم تمجيدا كبيرا للشيخ «عبدالقادر الجيلانى» وهذا احد الادلة التى تؤكد ان مصدر القادرى هو الصـوفية القادرية وتستخـدم الطمبورة فى انشاد ابتهالاتها واغـانيها الدينية الهادئة ، ولكن مـا ان يزداد الحماس حتى تتغير الحال ، بحيث انها تتحول الى السرعة ، وتتـوقف الطمبـورة عن العزف ، فتتميـز بايقـاعاتها الخشنـة جدا وباغانيها الوحشية المهلوسـة والتى تشوبها الكثير من الكلمات السواحلية الغريبة ذات الطابع الهمجى ، خصوصا اذا كان الصوت الغنائى الرئيسى من الاصوات الرجالية الخشنـة المتميزة بالبحة والحشرجة ، اما رقصتها فتتكـون اساسا من هز الرأس والتمايل والتصـالب العصبى ، وهز الجسم تأثـرا بالايقـاعات هـزا عنيفا يتميز بالخشونة والهمجية البدائية ، تصل احيانا الى حد السعْار والهلوسة واطلاق صرخات عنيفة عصبية ومجنونة ، وقد قلنـا باستخدام الطمبورة فى مصاحبة غناء هذا النوع حيناً ،
وذلك منذ بـداية تقديم القـادرى ، ولكن فى الغالب بعد ذلك تستخـدم الطبول وحدها مـع المغنى الرئيسى او المغنية الرئيسيـة ، ويجيبها الكورس بحماس الى ان «ينزل» الزار للشخص المحتفى به ، ثـم بعد ذلك يزداد الحماس والهمجية التى لا تـوحى الا بالطـوطميات الـوثنية وبـالقـرابين البشرية التى تقـدم على مذابحهـا المنقوعة بالدم .

(العرضة ـ الرزيف)

● العرضـة . . من الحرب الى الافراح :ــ وهى رقصة حـربية بـدوية الاصل ، انتقلت مع القبائل العـربية التى نزحت من عـدة مناطق فى الصحراء العـربية الى سواحل الخليج العربى «والمقصودة هنا السـواحل الغربية من الخليج العربى من خليج البصرة الى مشـارف بحـر العـرب والمحيط الهنـدى» ، واشتغل بعضهم بالنشاط البحرى بينما البعض الآخر استمر على العادات البدوية الاصيلة فى تربية الأبل والاغنام ، وقد نقلوا عـاداتهم القبلية معهم ، ومنها الغارات والحروب ، لـذلك فقد استخـدموا هـذه الـرقصة الحماسيـة اما استعـدادا للغارة والغـزو او لمواجهة الغـارة من القبيلة المعادية ، والاستبسـال فى الدفاع عن حرمـات القبيلة وعزة شأنها .



هكذا كـانت الامـور بين تلك القبائل العـربية الى ان بقى بعضهـا صامـدا امام الاحداث وسقط البعض الآخر ، ومع سيطـرة بعض تلك القبائل وبسط ايديها على مقاليـد الامور وسيادتها فى منطقـة الخليج العربى ، ومنـذ ذلك الحين بدأت

العرضة «الرزيف» تتحول شيئا فشيئا من رقصة داعية للحرب الفعلية فقط ، الى نوع من الرقصات التى تقام فى المناسبات ايضا .

فقد كانت القبائل العربية المسالمة تستخدم رقصة العرضة فى مناسبات الزواج والافراح الاخرى ، ولكن الطبيعة الحربية لم تنسلخ تماما عن هذه الرقصة، الا انها تمثل رمزا للقبائل العربية فى المنطقة .

وتختلف الايقاعات المستخدمة لهذه الرقصة بين بعض القبائل العربية ، فمثلا نجد ان رقصة العرضة العمانية فى بعض مناطقها تختلف فى ايقاعاتها عن ايقاعات رقصة العرضة لكل من آل خليفة فى البحرين وآل الصباح فى الكويت وآل سيعود فى المملكة العربية السعودية ، كما يختلف الدواسر فى ايقاعاتهم قليلا عن ايقاعات آلخليفة مع انهم يعيشون على نفس الارض ، ولكن اهم ميزة مشتركة وموجودة بالفعل فى تلك الايقاعات والالحان والقصائد الشعرية هى طابعها الحربى الواضح ، ومن خلال التجارب التاريخية تبين ان لهذه الايقاعات تأثيرا كبيرا على اعصاب الانسان فتستثير نخوته وتهيؤه للوضوع الحاسم ، التضحية بالروح والاقدام فى مواجهة العدو .

على كل حال تستخدم الطبول والصنوج وانشاد الاشعار الحماسية التجاوبية فى رقصة العرضة ، كما تستخدم السيوف المطعمة بالحلى والبنادق القديمة التى تسمى اقماع «والبندقية القديمة الواحدة تسمى قُمعْ» ، وتتكون مجموعتان من المنشدين تتقابلان فى ساحة واسعة او فى برٍ واسع حيث تنشد المجموعة الاولى وتجيبها المجموعة الثانية المقابلة بها يناسب من القول والحركة ، والراقصون شيبا وشبانا ، امراء وعبيدا يجمعهم الهدف ويوحد هم فى العرضة .

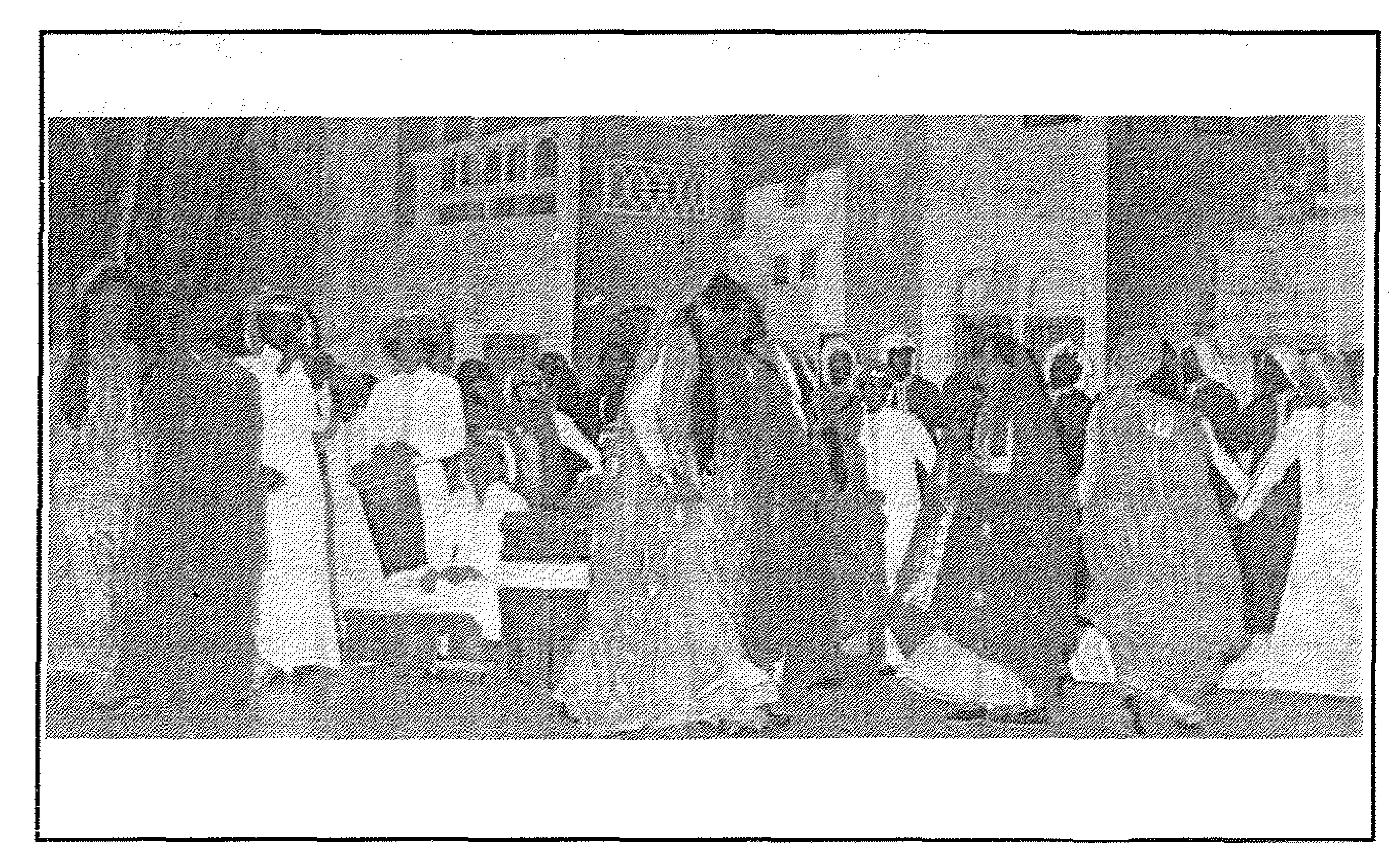
(رقصات الكاسر)

● رقصات الكاسر انواع :ـ من حيث التسمية تختلف عما هو متعارف عليه عند العرب من ابناء الخليج العربى حيث ان ما يسمونها برقصة الكاسر والمقصودة هى «رقصة العصى الفارسية» [١٣] والتى يسميها ابناء ايران باسم «داربازى» او كما يسميها ابناء سواحل ايران باسم «سازنغارة» ، ولكن فى الواقع فان رقصة العصى ليست سوى نوع واحد من انواع الكاسر ، فكل ما يمكن قوله ، ان هناك عدة انواع منها وهى :

أ ـ كاسر الجفتى .
ب ـ الرقصة البندرية .
جـ ـ رقصة العصى .

وكل نوع منها له مواصفاته ومميزاته الخاصة ، وعلى اى حال فقد انتقلت هذه الرقصات الى بلدان الخليج العربى عن طريق هجرة ابناء سواحل ايران بين بندر بوشهر وفلكناز فى الجنوب[١٤]، منذ اواخر القرن التاسع عشر ، وتتميز هذه الرقصات ببوادر التراكيب الايقاعية فى اوزانها الايقاعية المختلفة والمستخدمة معا فى آن واحد .

والرقصة البندرية التى ميزّناها هى فى حقيقتها نفس رقصة كاسر الجفتى الاساسية الا انها تتميز عنها بمميزات خاصة سنذكرها بصورة مستقلة ، ولكن رقصة الجفتى الاساسية سيكون شرحها من حيث الرقص مختلفا عن الرقصة البندرية لانها تختلف فى هذا وفى التسمية عند ممارسيها كذلك .



فى الـرقصة التى تسمى كـاسر الجفتى يكـون الراقصـون حلقـة واسعة تتحـرك بالـدوران مع هز الاكتاف مع التصفيـق والغناء ، وهى من الرقصـات المحتشمة والتى انتقلت من بنـدر عباس والمنـاطق المجاورة ، وتتكون آلاتها الموسيقيـة من نّاى مـزدوج «وهو ما يسمى بالجفتى والـذى يعنى المترادف ، وهما قصبتين كلا منهـا مثقوبـة بستة ثقـوب وكلتاهما مـربوطتين ببعض ولا يعمـلان الا بقصبتين صغيرتين كل قصبـة منها مجهـزة بلسين تزمير ، وتـولج القصبتين الصغيرتين فى ماسورتى القصبتين الكبيرتين الملتصقتين وبالنفخ يعـزف فيها عازف الناى الذى يسمى بالفارسية ـ قلمى ـ» ومن طبلين احدهما كبير ذو وجهين لتوقيع الضربات الاساسيـة ، ويستخدم العازف كـلا الوجهين ، فـاليمنى تنقر بالعصـاة بينما يده اليسرى تنقـر الطبل بـالكف او بالاصـابع والابهام ، ولكل من اليـدين نقـرات تختلف عن الاخـرى ، وطبلـة الكـاسر الاصغـر حجما بكثير وهى كـذلك ذات وجهين ، ومن الناحية العملية تستخدم بنفس الطريقة ولكن ايقاعاتها مخالفة تماما لايقاعات الطبل الكبير ، وقد اشتهر بعض عـازفى طبل الكاسر باستخراج الوان صوتيـة مميزة تماما ، كما تصدر الـدف العربى ، كما واشتهر كـذلك بعض عازفى نـاى الجفتـى بـاستخـراج اصـوات ايحائيـة لبكـاء الطفل الصغير وغيرهـا من الايحاءات التى تمارس فى الحياة اليومية لدى بسطاء الناس .

وهنـاك نوع آخـر من ايقاع كـاسر الجفتى ، وهو منتشر فى المنطقـة الجنوبيـة من ايران ، وكـذلك سواحل الخليج العربى من كـلا جانبيه ، فهى رقصـة تمتاز عن الرقصة البندرية فى احتشامها النسبى واتزان كلماتها وعاطفيتها المشبوبة بالغزل ، رغم ما يظهـر فى ايقاعاتها من الاغراء الجنسـى الشبق ، والذى يتميز بالـوحشية والبدائية ، وايقـاعاتها مركبة ومعقدة خصـوصا باستخدام ثلاثـة او اربعة طبول معا ، كل منهـا يعزف نموذجا ايقاعيـا يختلف عن الآخر فى تشكيلاتـه الايقاعية بحيث يظهر الناتج الصوتى والايقاعى شكلا فريدا ومثيرا فى حد ذاته ، رغم ان كل الطبول تتخذ نفس الوزن الايقاعى الاساسى كمنطلق اساسى لها .

ويتميز هـذا الايقاع بالتسـارع التدريجى غير المحسـوس الى ان يصل الى السرعة الحيوية النشطـة فى تراكيبها الايقاعيـة ، ويستخدم ناى الجفتى فى عـزف ميلودية الاغنية لترد عليه الاصـوات الفردية او الجماعية فى انشاد الاغنيـة ، سواء اكانت الاصوات رجالية او نسائية او مشتركة فان ترتيب اداء الاغنية المتبادل بين عازف ناى الجفتى والمغنى يظل دائما هو المسيطر فى سير اداء الاغنية والتى عادة ما تكون عاطفية تشرح عذابات المحب وتشببه بمحبوبتـه بالوان متعددة . وبرغم ان هذه الرقصة لم تكسب شعبية واسعة فى بلدان الخليج العربى ، الا ان ايقاعاتها الخلابة قد بـدأت تدخل فى بعـض الاغانى الفنية الخليجيـة ، وذلك بسبب طـرافتها فى التكنيك الايقاعى مثال ذلك بعض اغانى «نبيل شعيل» .

امـا الرقصـة البندريـة فهى من رقصات بنـدر عباس ومـا جاورهـا ، وهى من الـرقصات المثيرة من التمايل والاهـزاز . . تتخللها لـوحات تمثيليـة من مشاهـد جنسية خليعـة ومثيرة للكوامن ولها طـابع بدائى ، والفكـرة من هذه اللـوحات كشف مـا يحدث بين الرجل والمرأة ، كما وان ايقـاعاتها مثيرة للاغـراء والشبق ، وتصاحب هذه الرقصة اغانٍ غالبا ما تكون صريحة فى خلاعتها واثارتها للنوازع ، ولكنها احيانا تكون مبطنة تلمح الى احداث وفضائح حدثت بالفعل «وقد قامت حكومة البحرين فى الستينات بمنع عرض مثل هذه اللوحات» .

اما مـن ناحية الآلات الموسيقيـة المستخدمـة فهى كذلك نـاى الجفتى ولكن مع ثـلاثة طبـول وهى الطبل الكبير وطبل الكـاسر الصغير ، وطبل ثالث ذو وجـه واحد يوضع رأسيا تماما مثل طبل النوبان .

ورقصة العصى فهى رقصة فنية من منطقة بوشهر وتخوم فارس العليا ، وتعتبر من رقصات فارس القديمة ، وقد انتقلت الرقصة الى الهند وتغير نموذجها الايقاعى الى اصول دور هندى ، وتغيرت رقصتها كذلك ، وان بقيت العصى وفكرة المبارزة فيها مستمرة ، وعلى اى حال فقد انتقلت رقصة العصى الى الخليج العربى وبلدانه مع المهاجرين من ابناء سواحل ايران الشمالية من عبادان الى بوشهر وما حولها ، وظلت محصورة بين الاقلية الفارسية «البوشهريين» ، ولكن الامر المهم الذى يجب ذكره هنا ، وهو ان الآلات الموسيقية المستخدمة مخالفة تماما لما سبقتها ، حيث تستخدم نقاريتين كبيرتين واربع نقاريات صغيرة مع بوقٍ خشبى له جرس واسع يصل قطره الى قدم على وجه التقريب او اكثر ويسمى سازنغارة ، ورقصة العصى من رقصات الفروسية وتقدم فى الاعراس والافراح .

(رقصة المناديل ـ رقصة الشال)

● رقصة المناديـل ـ الشال :ـ وهى من الـرقصات المعروفة لـدى اهالى القرى فى اعماق ايـران الـداخلية من الحولـة الـذين تـرجع اصـولهم الى الاعراق العـربيـة «العــوضيين والبستكيين والجنـاحيين . . الخ» . لــذا فقـد انتقلت رقصـاتهم واغـانيهم هـذه من الهجرات الكثيرة الى منطقـة دول الخليج العـربى فى النصف الثـانى من القرن التـاسع عشر ، ولقد اكتسبت هـذه الرقصـة شيئا من الشعبيـة ردحاً من الزمن ، الا انها تكـاد ان تختفى بالرغم من ان احيائها ومحاولـة احيائها مستمرة فى بعض الـزيجات ، وذلك باستخـدام بعض الآلات الموسيقية الغـربية «ونمـوذج ذلك فـرقـة سلطـانيز» وايقـاعهـا فى الـوزن الثنـائى المركب «الـوزن الايقاعى السداسى» ـ وهو قريب الشبه من ايقاع «يورك سماعى» ، وهو الايقاع الذى يظهر سهـلا وليس معقدا ، وفى الاصل كانت الطارات مستخـدمة فى نقر تلك الايقاعات[١٥] ، مع استخـدام الناى المزدوج «الجفتى» فى بعض الاحيان ، ولكن يمكن الاستغناء عنها ، اما الرقصة فانها جماعية ومشتركة رجالا ونساء ، وذلك بهز المناديل من فوق الرؤوس للرجال «وهز طرفى الشال فى يدى المرأة» ، والدوران بالجسم من اليمين الى اليسار ومن اليسار الى اليمين مع تحريك القدمين وفق الايقاع وسرعته .

هذه صـورة استعراضيـة لكثير من تراثنـا الشعبى ، ولكن الكم الـذى لم اذكره يعادل اضعاف ماذكرتـه ، فالامر يتطلب جهود الكثيرين من محبى الموسيقى من المخلصين، ولكى يتحقق طموحنا فان هناك عـدة مطالب لابد من تحقيقها لكى نتمكن من وضع الاساس المتين للانطلاق .

١ ـ جمع كل ما يمكـن من التراث وتدوينه وتوثيقه لان فى ذلـك حفظا لكنز ثمين لا يقدّر بثمن ، وضياعـه يعنى ضياع امل كبير وضياع جذورنـا الاصيلة فى الفن ولا يعنى ذلك اننا نتقوقع فى فنوننا القـديمة وننام على امجادها ، بل سيكون ذلك دافعا لنا للتجديد والتطوير .

٢ ـ تدريب واعداد الكوادر الفنية ذات الكفـاءة العالية وذلك باستحضار الكثير

من الفنانين الاجانب لتدريب الكثير مـن فنانى الخليج العربى ، وخير مثال على ذلك ما حدث فى مصر ولبنان وسوريا ، وكذلـك اعداد المعاهد الموسيقية العالية لتحقيق ما يمكن لتكوين الهدف الاساسى ، فموسيقانا كلها ذات ميزة معينة الا وهى انها غنـائيـة مع ان الغنـاء ليس اكثـر من رافـد واحـد من روافـد الشريعـة الموسيقية ، وهـدفنا الـرئيسى المستقبلى هو الموسيقـى الصرفة كـوسيلة للتعبير ، بالاضافة الى الوسائل الاخرى مثل الغناء والرقص والتمثيل . . الخ .

٣ ــ تمويل مشاريع الابحـاث الموسيقية وادبيـات الموسيقى بصورة مجزيـة بحيث يمكن وضع صرح ثقافى حقيقى فى ادبيات الموسيقى فى الخليج العربى .

لقد وضعت هذه المطالب الاولية الثـلاثة كأساس يمكن الارتكاز عليه لتحقيق المستقبل الوضاء لخليجنا الحبيب .

بقلم
عبدالمجيد حميد المرهون

الملاحظات

١ ـ الهيرات ، وهى جمع هير ويعنى موقعا مرجانيا او طينيا تتجمع فيه القواقع التى تتكون فيها حبات اللؤلؤ ، ولذلك فان الهيرات تعنى اكثر من موقع لصيد اللؤلؤ .

٢ ـ هذه هى الاغنية الاصلية ، ولكن الفنان الراحل «عوض الدوخى» غناها مع العود والكمان بكلمة مختلفة حيث يقول «سوى لى دنقة يا جميلة» .

٣ ـ هذا الرمز موجود فى بعض المسلات الفرعونية وكذلك فى مقابرهم ومعابدهم وقد استقيته من مصدر موسيقى من ادبيات الموسيقى تحت عنوان «حقائق الموسيقى ووقائعها» تأليف (روبرت ديرلينج) وزوجته (سيليا ديرلينج) Robert & Celia Dearling .

٤ ـ الخيزرانية ، وقد سمّيت بهذا الاسم لانها تتحمل مسئولية الاحتفاظ بخيزران كل زار (صولجان الزار) المطعم بالحلى الفضية والذهبية مع الوشاح الخاص بكل زار ، والمفروض فيها ان تعرف ما يخص كل زار بالضبط مع خاتم كل واحد منهم ، وعليها ان تحضر حاجيات الزار المعين عند نزوله فى الميدان (المكيد) .

٥ ـ انظر فى النموذج اللحنى عن هذه الاغنية وكذلك فى اغنية «عبدالخير سوى عزومة» لتلاحظ ما أعنية من النبرات المؤجلة والمعترضة ، ومدى قرب هذه الاغانى من الحان الجاز مع الامثلة الاخرى .

٦ ـ المجلة الفصلية «المأثورات الشعبية» ـ السنة الاولى ـ العدد الرابع ـ اكتوبر ١٩٨٦م .

٧ ـ تعلّم محمد بن فارس آلخليفة العود فى الاصل على يد اخيه الكبير «عبداللطيف بن فارس الخليفة» وبعد تمكنه من العود والتلحين والغناء سافر الى الهند للسياحة .

٨ ـ المجلة الفصلية «المأثورات الشعبية» ـ السنة الاولى ـ العدد الرابع ـ اكتوبر ١٩٨٦م .

٩ ـ نفس المصدر «المأثورات الشعبية» .
١٠ ـ النقوط ، وهى انعاميـة او اكرامية مالية يقدمها العـريس وكذلك اقربائه او حتى اقرباء العـروس الى رئيسية الطبالات والتى تنادى بـاسم المتكرم اثناء الاداء فى حوش بيت المعاريس .
١١ ـ الفرشة ، وهى غـرفة مزينة بغطاء احمر من القماش وجدرانها مـزينة بالمرايا ومرشّات ماء الـورد والمزهريات بالاضافة الى السريـر الخاص بالعروسين حيث يفض بكارتها ويقدم الدليل على عفاف العروس ، وهى عادة قديمة الزامية كانت مستمرة والى عهد قريب .
١٢ ـ الصـاقول ، يلفظ القاف مخفّفا ليظهـر بلفظ «صاكول» وقـد سمى كذلك لانه يصقل التشكيلات الايقاعية ويبرزهـا من بين التشكيلات الايقاعية المتعددة فى نفس الوقت .
١٣ ـ رقصـة العصى الفارسيـة ، ويظهر ان المصريين تعلمـوا رقصة العصى من الفـرس او العكس كـذلـك ممكن ، وقـد كـان ذلك عنـدمـا كـان اسم مـدينـة الاسكندريـة القديمة «جارودة» بلفظ حـرف الجيم بالطريقة المصريـة «كارودة» وذلك قبل ان يأتى «الاسكندر المقدونى» ويخرج الفرس من مصر .
١٤ ـ بندر بوشهر يقع غرب ايران ولكنه بالنسبة للبحرين يقع شمالا ، اما فلكناز فتقع فى جنوب غربى ايران ، وشرقى سلطنة عمان .
١٥ ـ وتستخدم النقـاريـات الستة (اثنتين كبيرتين واربـع نقاريـات صغيرة) مع السازنغـارة فى هذه الرقصة فى بعض الاحيـان ، وفى الواقع هناك عـدة رقصات ايـرانية تستخـدم فيها المنـاديل المزركشة او الأوشحـة المقصبة والمذهبـة ، ولكن اشهرها ما نعرفه فى البحرين على ايدى الحولة .

(النماذج الموسيقية والايقاعية)

١ ـ السلالم الخماسية كمقامات تستخدم فى النوبان .

٢ ـ تنغيم الطمبورة (تنفيم أوتار الطمبورة) :

٣ ـ إيقاع النوبان :

وهذا يشبه ايقاع الهابانيرا الكوبية ، كما ويشبه كذلك ايقاع صوفيان الشرقية .
٤ـ نماذج لحنية من بعض اغانى النوبان :
أ ـ من اغنية «على الله سائل» .

كل هذه الصورة التعبيرية تعبر عن الاشتياق والحنين الى الوطن بعد ان سرقوه من ارضه وباعوه فى سوق النخاسة ونقلوه الى بلاد اخرى عنوة ، حيث تهدر كرامته الانسانية فى عبودية ممقوتة يرزح تحت ثقل سلاسلها الدموية ، كما وتتميز بعض اغانى النوبان بالنجوى والرفض والحب والاستسلام المغلف والروائية والجذل وتمتاز كلها غموما بطابع يثير الحسرة والشعور بالغربة .
ب ـ من اغنية «عبدالخير سوى عزومة» .

أ ـ لاحظ النبرات المعترضة المعلمة بعلامات (x) وتجدها تأتى على ضربات غير الضربة القوية .
ب ـ لاحظ النبرات المؤجلة فى مختلف اوضاعها سواء فى المازورة الاولى او فى المازورات التالية ، ولكن يظهر التأثير بوضوح تام فى المازورة الخامسة حيث تظهر ايقاعات الكلمات بطريقة عرجاء ملفتة للسمع ، وهذه من مميزات موسيقى الجاز .

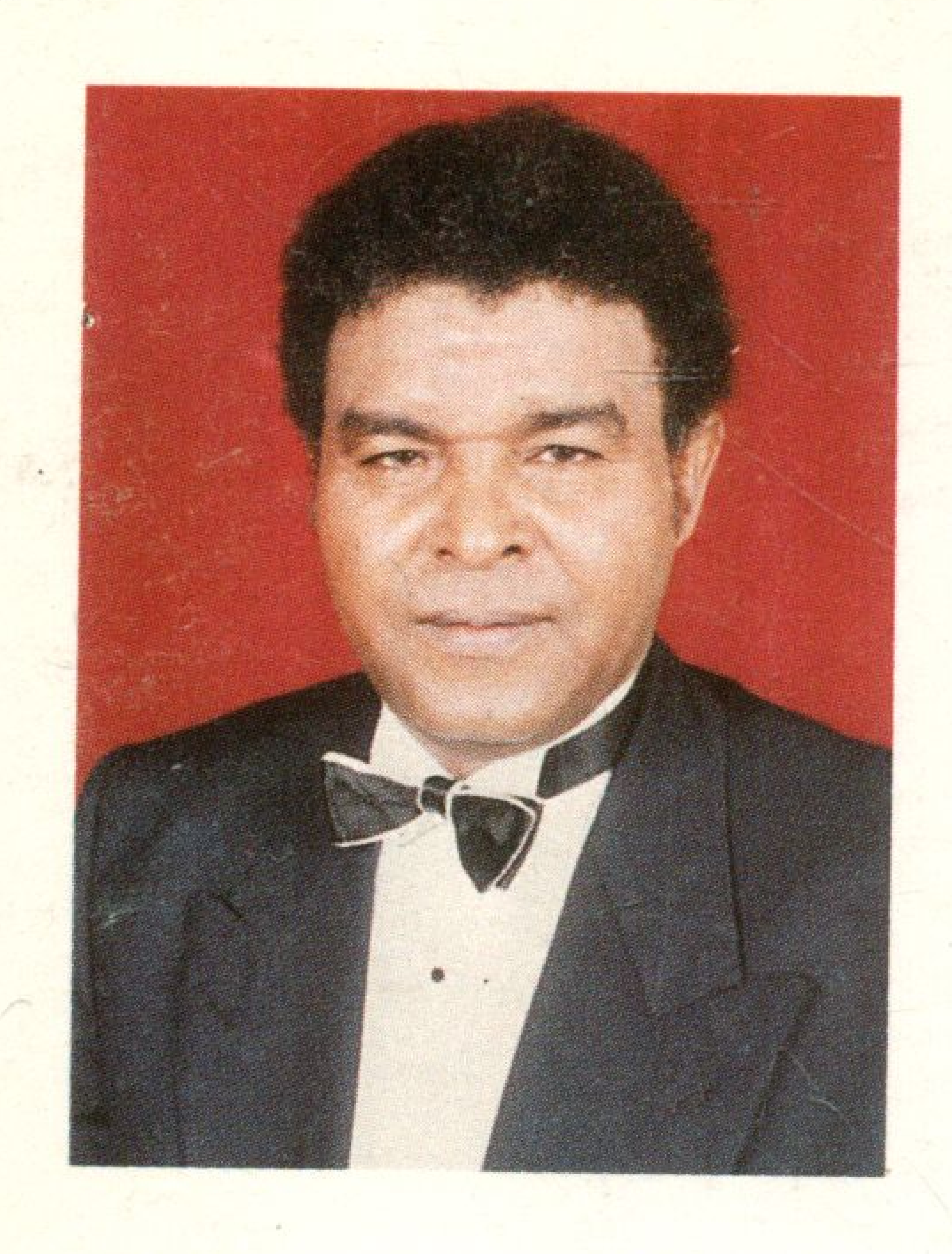
٥ ـ رقصة الخيالة (دور الطمبورة الموحى بخبب الفرس) :
لاحظ مواضع النبرات «وهى من ثلاثة انواع ، نبرة الوزن الايقاعى فى بداية كل مازورة، والنبرات المعترضة على الضربات الثلاث التالية من الوزن الايقاعى ، والنبرات المؤجلة والتى تأتى مباشرة على الدبل كروشات قبل الضربة الثانية والضربة الثالثة والضربة الرابعة» وهذه الصورة من النبرات موحية بخبب الفرس كما وانها تمثل احد انواع الباس العنيد <Basso Ostinato> والذى يستخدم بهذه الكيفية فى كثير من الحان الجاز .

٦ ـ لحن اغنية ياليل لرقصة الخيالة :
لاحظ ان اللحن يتكون من مازورات غير متعادلة (٣ + ٣ + ٢) والعدد الكلى ثمان مازورات بينما نجد ان اللحن الموضوع للطمبورة <Basso Ostinato> متعادل فى مازوراته (٢ + ٢ + ٢ + ٢) والعدد الكلى ثمان مازورات كذلك ، وهذا ما يعطى انطباعا عن دورة الوزن الايقاعى <Rhythmic Cycle> ، كما وان اللحن الغنائى نفسه يعطى انطباعا عن خبب الفرس ، والمدونات الموسيقية كذلك توحى بذلك .
٧ ـ ايقاع الطبول لرقصة الخيالة :
٨ ـ ايقاعات رقصة الليوة :
٩ ـ لحن اغنية من اغانى الليوة :
(ايش الونين يا غويشة من الغرفة)
١٠ ـ ايقاع رقصة القربة :
١١ ـ ايقاع المراويس للصوت :
أ ـ الوزن الايقاعى السداسى :
وبالطبع يدخل مرواس ثالث او اكثر ، كما ويمكن لاى من المراويس تشكيلات ايقاعية مما تجود به قريحة العازف ولكن لابد من الاتفاق بين عازفى المراويس اثناء العزف بالاشارة، كما ويمكن القيام بالتحاور الايقاعى فى تشكيلات ايقاعية متناوبة ومتداخلة اذا ما زاد عدد المراويس ولكن لابد من اعطاء المجال لسماع الايقاع الاصلى لكى بنضبط الايقاع .

ب ـ الوزن الايقاعى الرباعى :
١٢ ـ ايقاع السامرى :
١٣ ـ ايقاع البستة :
١٤ ـ ايقاع العاشورى :
١٥ ـ ايقاع الخمارى بأشكاله :
أ ـ الشكل الاول :
ب ـ الشكل الثانى :
جـ ـ اللعبونى :
١٦ ـ ايقاع الحبشى :
١٧ ـ ايقاع القادرى :
١٨ ـ ايقاع العرضة :
١٩ ـ رقصات الكاسر وايقاعاتها :
أ ـ الرقصة الدورية :
ب : كاسر الجفتى :
جـ ـ الرقصة البندرية :
د ـ رقصة العصى وايقاعها :
٢٠ ـ ايقاع رقصة المناديل

الفهـــــــــرس

رقم الايداع ١٣٠٢ ـ د.ع ـ ١٩٩٢م



مؤلـف الكتـاب

الاسم الكامل : عبدالمجيد عبدالحميد حسن المرهون.

لقب الشهرة : مجيد مرهون.

من مواليد : ١٩٤٥ .

الدراسة : المرحلتين الإبتدائية والثانوية الصناعية.

الحالة الإجتماعية : متزوج.

الحياة الفنية : عاشق للموسيقى منذ الطفولة المبكرة وبدأ التأليف الموسيقى منذ أن كان فى العاشرة من عمره ، وقد ألف حتى الآن سيمفونيتين ، وكونشيرتو للسكسوفون ، وثلاث رباعيات و وصوناتة للبيانو ، وافتتاحية فنتازيا بعنوان (جزيرة الاحـ ومجموعة كبيرة من المقطوعات الموسيقية المنوعة لمختلف الموسيقية ، منها مجموعة مقطوعات للأطفال ، وكذلك مقط للبيانو ، كما وله تحت الطبع كتاب (الأسس المنهجية لدروس الموسيقى) ، وكتاباً آخر قيد التكوين وهو كتاب «القاموس الم الحديث» والذى سيملأ فراغاً لايزال شاغراً فى المكتبة العربية.

طبع بالمطبعة الحكومية لوزارة الاعلام - دولة البحرين